EUGEN IONESCU – 10 ani de la dispariție

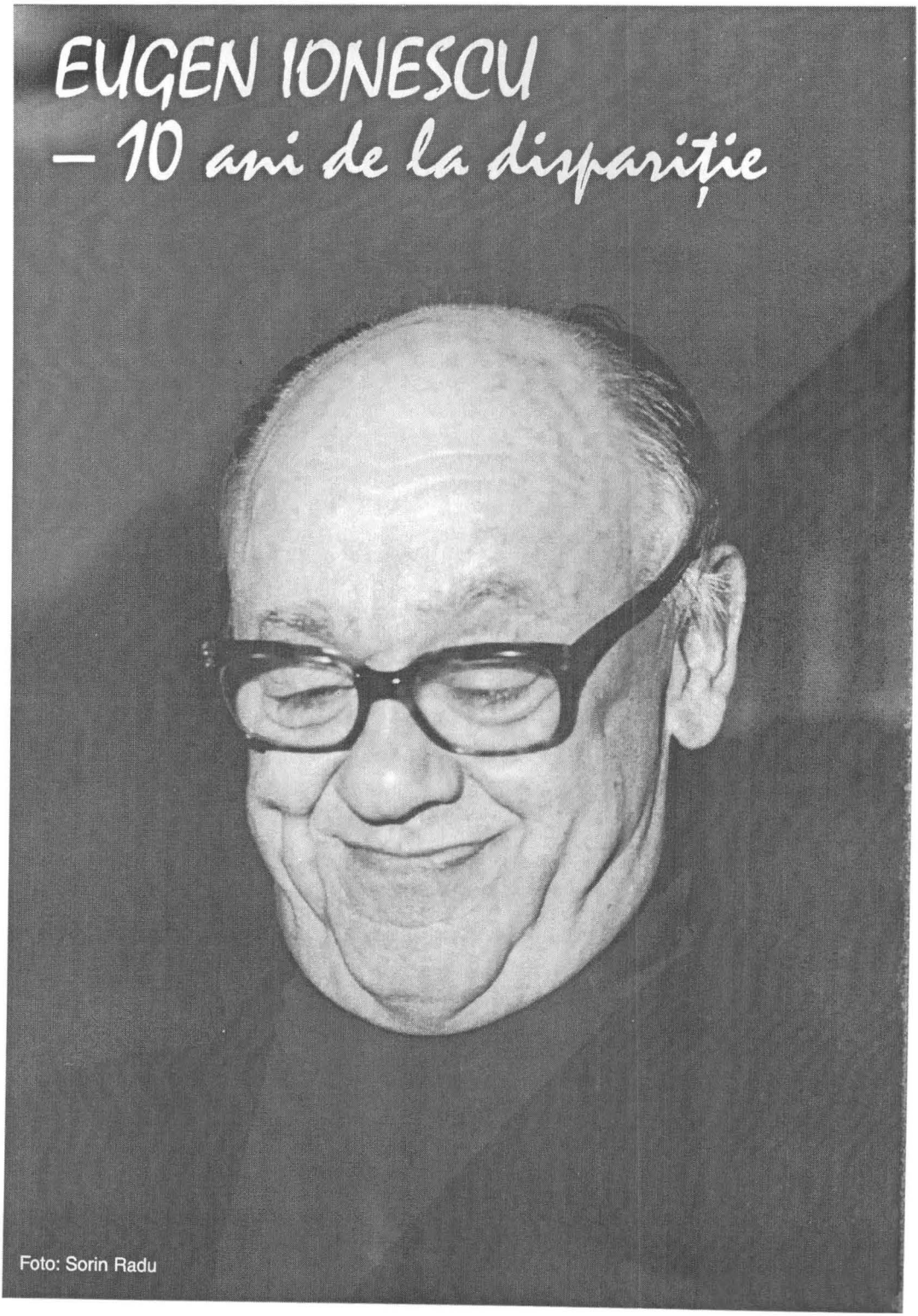


Foto: Sorin Radu

Subiectul: EUGEN IONESCU – o nouă traducere

Convorbitori: criticul Marina Constantinescu și traducătorii Vlad Zografi și Vlad Russo

Marina Constantinescu: *Cum v-a venit această idee, aș spune eu, îndrăzneață, dificilă și extrem de complexă? Ați lucrat după o apariție recentă la o celebră editură franceză, Gallimard,* Opere complete, *în celebra serie* „Bibliothèque Pléiade" *în 1990, iar în 2003 deja avem primele 3 volume cu piese traduse după această ediție. Cum v-ați luat inima-n dinți, Vlad?*

Vlad Zografi: În primul rând, Ionescu era autorul nostru, al Editurii Humanitas. Noi publicaserăm eseurile lui Ionescu și ne-am gândit că ar trebui să publicăm și teatrul lui.

M.C.: *De ce într-o nouă traducere?*

V.Z.: Da, e ca un pariu pe care-l pui.

Vlad Russo: Asta a fost și dorința lui Marie-France Ionesco. Să facem această traducere ulterior celei apărute la Editura Univers și am socotit că e o provocare atât de mare, încât nu se poate refuza. Intervalul scurt, de la încheierea traducerii lui Dan C. Mlhăilescu, doar intervalul scurt pune sub semnul întrebării întreprinderea noastră, în rest, se fac traduceri și retraduceri din clasici permanent și pretutindeni.

M.C.: *Ceea ce a făcut, ca un act curajos, Dan C. Mihăilescu, de unul singur, începând din 1994 până în 1998. Sunt 5 volume. Cred că este utilă o nouă traducere cu texte atât de subtile care au în centrul lumii lui Eugen Ionescu chiar cuvântul din punct de vedere lingvistic, semantic, o invenție verbală năucitoare. Simt că aportul dvs. esențial este la nivelul limbii vorbite pe scenă. Această apariție cred că va naște în lumea spectacolului de teatru un nou drum.*

V.Z.: *Acest lucru îl sperăm și noi. Ionescu a devenit clasic. E ciudat pentru un scriitor care a început prin a fi un scriitor de avangardă. Nimeni nu a pariat în anii '50 că va fi academician. E încă o ironie care se vede foarte bine în piesa* Lacuna. *Criticul de teatru îl așază într-un loc unde nici un scriitor nu se simte confortabil. În 1997. l-am cunoscut pe Martin Esslin în Franța. Cel care a inventat sintagma de* teatru al absurdului. *Și am avut o discuție de o zi întreagă cu el, el regretând sintagma.* Articolul a apărut în '62 și el vroia să pună o etichetă.

M.C.: *Etichetele sunt primele care osifică.*

V.Z.: Martin Eslin regreta. E o sintagmă reducționistă.

M.C.: *El simțea că această sintagmă a redus dimensiunile teatrul lui Ionescu?*

V.Z.: Sigur că nu putea reduce la un lucru la care se ajunsese deja. Problema ar fi că o sintagmă când este folosită de cel care a inventat-o e folosită într-un mod pe care el îl stăpânește. Când sintagma e folosită abuziv de oricine și apar tot felul de interpretări, devine foarte periculoasă. Ionescu nu e un autor care redă o lume aberantă, absurdă, de dragul de a fi jucată. Nu face asta. A folosi abuziv sintagma asta îi dă un sens parazit.

V.R.: Nu știu dacă absurd înseamnă numai asta. La urma urmei, componenta lui de absurd, șocul unui lucru, care este neexplicabil-explicabil, al destinului până la urmă, există absurd și aici.

V.Z.: Ionescu cumva a intrat în literatură cu marca asta – Ionescu, teatrul absurd. Dacă rămâi la formatul acesta, ești pierdut.

M.C.: *Cioran spune undeva: Ionescu este un Charlot care l-a citit pe Pascal. E o foarte frumoasă frază a lui Cioran, dar voi o completați sau o întoarceți și spuneți : da, Cioran are dreptate, sună foarte frumos, însă noi am spus-o, este un Pascal care a văzut multe filme cu Charlot. Și prefața este un act de cultură și de prindere în contextul pe care-l trăim, al operei voastre de creație. Cu Charlot și Pascal și, undeva, Ionescu dirijând.*

V.Z.: Prefața poate se adresează mai mult oamenilor de spectacol.

M.C.: *Raportul simțului teatral v-a dus cumva spre această traducere teatrală în primul rând.*

V.Z.: Acum nu mergem spre realismul fotografic și naturalismul teatral, știu că se poate face mult în direcția asta. În Anglia, Germania poți avea succes. Nu este opțiunea mea și nici Ionescu nu a mers în direcția asta. Și la Shakespeare și la Ionescu, teatrul pornește de la poezie. Nu e acel firesc imediat al psihologicului, iar oamenii de teatru, fie că o mărturisesc, fie că nu, sunt încă sub umbra lui Stanislavski. Vorbeam cu actori, acum câțiva ani, și atunci cineva mi-a spus: mai terminați odată cu teatrul absurdului, mai terminați cu prostiile, noi vrem să jucăm piese realiste. Vrem un teatru realist. Și îi înțeleg într-un fel, îi înțeleg. Când am scris prefața, am scris și cu gândul să invit oamenii de teatru să privească teatrul lui Ionescu dintr-o altă perspectivă. Nu aceea din care, de regulă, se interpretează un text dramatic. De aici am pornit în demersul traducerii.

V.R.: Realismul, în fond, nu are nimic rău. Problema e la ce trimite o piesă de teatru. Dacă ne trimite la ce se-ntâmplă pe stradă, în mod clar ai pierdut pariul. E din ce în ce mai greu să trimiți la lucrurile fundamentale. Cum să vorbesc azi despre lucrurile fundamentale când, într-un fel sau altul, totul a fost spus. În legătură cu Charlot, care l-a citit pe Pascal sau invers, cred că Cioran a greșit și a mers pe alt clișeu, care spune că Ionescu a fost un clovn tragic. Există așa ceva în el. Dacă ne uităm în el, vedem că acolo se află un om care-și pune întrebările grave, dar și le pune cu discreție, într-un mod bufon. O mască, până la urmă.

V.Z.: O soluție care se naște din pudoare.

M.C.: *Pudoarea, decența unui om foarte civilizat care se retrage din aglomerație și încearcă să-și pună problemele acestea fundamentale*

V.Z.: Despre raportul între realism și teatrul lui Ionescu, vreau să spun că teatrul lui Shakespeare, sau teatrul lui Ionescu, acel teatru care se naște din poezie, fără a fi un teatru oniric, e foarte concret. Poate fi pus în scenă dacă înțelegi două lucruri – că este întâi poet și apoi că toată poezia lui se sprijină pe un lucru concret. Acest teatru spune ceva despre Ionescu. Eu găsesc aici o paralelă între Ionescu și Einstein. Einstein apare și el ca un clovn, scoate limba etc. Și Ionescu și Einstein au curajul de a vedea lumea dincolo de aparențe. Energia, la care se întâmplă un lucru, deformează realitatea. Îl întreabă odată cineva pe Einstein: *„cum se face că tocmai tu ai inventat teoria relativității?" „Păi, foarte simplu. Eu am fost un copil întârziat, un copil retardat, am continuat să-mi pun acele întrebări simple, ce e timpul ce e spațiul, la o vârstă mai înaintată, când știam deja matematică. La vârsta aceea nimeni nu-și mai punea acele întrebări elementare."*

M.C.: *Pentru că și-a pierdut deja inocența.*

V.Z.: Și inocența și curajul. Einstein a avut curajul intelectual de a regândi lumea. Ștergând tabla. Cred că de-aici se naște teatrul lui Ionescu. A avea o privire proaspătă asupra lumii, copilărească.

M.C.: *Din '90 încoace, de când m-am apropiat de lumea spectacolului de teatru, am văzut câteva remarcabile puneri în scenă după piesele lui Eugen Ionescu și-am stat de vorbă cu regizorii acestor spectacole, care încercaseră exercițiul de a folosi traducerile mai vechi (Vinea, ș.a.m.d.). Simțeau nevoia unui*

limbaj teatral nuanțat. Simțeau că alunecă cumva textul. De pildă, Tompa Gabor făcea în '92 un spectacol la Teatrul Maghiar din Cluj, absolut extraordinar, care s-a jucat mult în România, Anglia, Franța, după aceea l-a invitat să monteze Silviu Purcărete, în calitatea lui de director al Centrului cultural dramatic de la Limoges, acest spectacol în formula lui. Și vorbeam cu el de acest lucru pe textul lui Ionescu. Și el spunea: simt nevoia de a-l scoate din eticheta de clovn, de om care vorbește absurd, de dramaturg care vorbește în clișee și nu e decât asta. Și a reușit. După aceea, Mihai Măniuțiu a făcut Lecția *la Teatrul Național din Cluj ca pe o lecție, o demonstrație a comunismului. Ne-a adus aminte de tablă. Profesorul încerca să-și inițieze ideologic elevii folosind, de fapt, o lecție enormă despre comunism; un spectacol cu vocea lui Anton Tauf într-un exercițiu actoricesc excepțional.*

V.Z.: La Teatrul Maghiar a fost un spectacol formidabil al lui Vlad Mugur, *Scaunele.*

M.C.: *Victor Ioan Frunză a făcut tot la Teatrul Maghiar din Timișoara* Lecția, *un spectacol extraordinar cu bănci de început de secol 20, în care spectatorii erau potențialii următori elevi ai acestui profesor, deci următoarele victime. Stăteai în bancă, asistând la acest spectacol și întrebându-te când îți vine rândul de a fi victimă. Vlad Mugur punea, la invitația lui Tompa Gabor,* Scaunele. *Cu Magda Stief în rolul bătrânei și cu Biro Jozsef în rolul bătrânului. Un spectacol formidabil.* Scaunele *despre care vorbește el apar la un moment dat de peste tot, din ziduri, din tavan, populează, bătrâna este legată la ochi cu sfori, care o manipulează și-o învârtesc ca pe o marionetă în toate direcțiile, sprijinul ei fiind doar cuvântul. Vlad Mugur spunea că simte nevoia de a sta mult pe text. La Budapesta, după spectacol oamenii stăteau neștiind dacă să aplaude sau nu, efectiv loviți de propunerea lui Vlad Mugur și de textul lui Eugen Ionescu, pe care-l percepuseră foarte bine.*

V.Z.: Magda Stief seamănă puțin cu Eugen Ionescu. E ceva de clovn simpatic și tragic în ea. Și chiar fizic seamănă.

M.C.: *La București s-a jucat la Sala Izvor a Teatrului Bulandra. Și, la sfârșit, apărea un acvariu în care era un pește fără apă, un pește pe uscat, care încerca să mai respire, să caute undeva o existență. Tehnic vorbind, nu a mers. Nu a ieșit finalul. Spectatorii nu și-au dat seama. Vlad, acest mare regizor a cărui lipsă o simțim enorm, înnebunise, a ieșit, a țâșnit pe scenă, a oprit aplauzele și a zis: stop, a fost o tâmpenie ce s-a întâmplat aici, vreau să vă povestesc finalul. Și a povestit, a fost peștele, și a spus : acesta a fost finalul spectacolului ratat aici la București de acești tehnicieni care habar n-au să facă teatru. Era un summum al lumii lui Ionescu, o lume vie.*

V.R.: Cred că piesele lui sunt o provocare pentru fiecare regizor, pentru că există în toate mai multe paliere. S-a spus aici de spectacolul *Lecția* în cheie ideologică, ca să zic așa. Orice e posibil. Nu știu dacă Ionescu ar fi fost fericit, el era împotriva ideologiei.

M.C.: *Dar regizoral era perfect argumentat.*

V.R.: Se poate face un spectacol rotund pe o idee. În piesele lui Ionescu, acest joc, spuma de cuvinte, ascunde un gol enorm. Nu-i ușor să-l transmiți acest gol, când oamenii spun anecdote, ca în *Cântăreața chelă.* Sigur, e golul de sens, dar nu despre asta e vorba. E vorba de golul din sufletele personajelor pe care îl acoperă cu această spumă ce curge în valuri. Ca la Shakespeare.

V.Z.: E o abundență verbală la Ionescu, ca și la Shakespeare, care vine, cum spuneam, dintr-un fel de poezie.

V.R.: Ca și în Caragiale. Teatrul e un fel de verb, un verb rostit, exceptându-l pe Beckett, probabil, unde lucrurile se schimbă puțin.

V.Z.: Se poate interpreta și ideologic. În *Lecția*, servitoarea vine la urmă cu zvastica. Ionescu spune că ar fi bine să nu vină. Noi am lucrat la fiecare piesă mult.

Am luat-o în mai multe variante. *Lecția* se poate interpreta și-așa. Eu pot să interpretez ce e susținut prin text, pentru că poanta unei piese bune poate fi interpretată și văzută din multe perspective. Eu pot interpreta foarte bine *Lecția* și altfel – profesorul e victima. El este un pedofil ratat, victimă a unei eleve care se poate continua cu un șir de eleve. Textul în sine lasă și posibilitatea asta de interpretare.

V.R.: Un amănunt de limbă franceză semnalat de editorul de la Gallimard, care spune că durerea de dinți în franceză e un substitut pentru suferința din dragoste. E greu de crezut că Ionescu nu știa asta.

V.Z.: Și dacă revenim la *Lecția*, acolo s-a întâmplat următorul lucru: am tradus-o. Noi ne-am împărțit piesele și fiecare a făcut o primă traducere. Am imprimat textul de două ori și, după un timp, fiecare venea cu observațiile lui, și mergeam acasă la Vlad, unde rosteam replicile, veneam cu intervențiile.

M.C.: Eu am citit *Jacques* cu voce tare, pentru replică.

V.Z.: Cădeam la pace, ajungeam la un consens. Refăceam, dădeam o nouă privire ș.a.m.d. Iar la *Lecția* s-a întâmplat că încercam să găsim exact tonul care trebuie. Profesorul urcă, urcă, urcă, iar ea coboară. Trebuia să traducem din franceză, îi spune el, „vous". Acesta nu se poate reda prin „dvs.", pentru că sfârșește aproape înjurând-o. Era un punct în care trebuia să descoperim unde trecem de la „dvs." la „tu". La început, raportul dintre profesor și elevă este perfect dat de „dvs."; am citit numai replicile profesorului, ca să vedem dacă noi ne dăm bine seama de curba ascendentă a profesorului, pe urmă am citit numai replicile elevei. Apoi le-am recitit împreună. Așa am lucrat la *Lecția*, când am făcut varianta finală.

V.R.: Eu am mai tradus cărți înainte de Ionescu. Am tradus Cioran, romane. Diferența între a traduce teatru și un roman e foarte mare. Aici replicile sunt față către față, trebuie să se ciocnească, dacă nu se ciocnesc, nu iese nimic. La prima traducere, în anii '60, unitatea operei se pierde. Cam fiecare piesă a fost tradusă de un alt traducător. Ceea ce se câștiga la Dan C. Mihăilescu, se pierde în faptul că un singur om nu poate folosi decât un magnetofon pentru a-și asculta vocea, după aceea, ai nevoie de cineva care să dea replica, de cineva care să audă. Eram într-o zi acasă și lucram pe o piesă. A venit un instalator să repare ceva la baie, un om absolut extraordinar, vegetarian convins, cu principii budiste etc. El lucra, fiul meu era acasă și îl ajuta un pic. Noi lucram într-o cameră și ne rosteam replicile, o dată, de două ori, urlând aproape. Încerci s-o joci, de fapt, ca actor. Și spune fiul meu după ce pleacă instalatorul. „N-a înțeles ce faceți și a spus: «s-a stricat placa!»"

M.C.: *Sună histrionic! Simțul teatral al fiecăruia dintre voi – ca dramaturg, ca fost actor în tinerețea adolescentină – v-a dus pe această cale, v-a concretizat nevoia rostirii textului. E o metodă în care teatrul își spune cuvântul în mod categoric.*

V.R.: Orice text tradus se citește de mai multe ori cu vocea din tine. N-am tradus poezie, dar bănuiesc că este indispensabil s-o rostești după ce ai tradus-o. Nu merge să înșiri doar cuvintele. În teatru, e vorba de oameni diferiți aici, nu de un singur om. Mai multe voci care trebuie să sune și diferit între ele.

V.Z.: Mie mi-a plăcut foarte mult să citesc teatru. Cititul unei piese îți dezvoltă imaginația. Ți-o joci singur. În mare măsură poate că înveți să scrii teatru și să îl pui în scenă, dacă știi să citești teatru. Piesa nu e numai un text, ea e un virtual spectacol. Trebuie să joci teatru, al tău în franceză, pornind de la textul în franceză. Tu ai obținut un spectacol. Când traduci, trebuie să faci din spectacolul pe care-l ai în franceză, un spectacol cât mai aproape în română. Și să găsești echivalența verbală. Asta e „poanta" traducerii.

M.C.: *Și pariul, cum spunea Vlad Russo la început. Eu am plecat cu traducerea voastră la Cluj, în decembrie., când Tompa Gabor avea, după aproape 10 ani, o revenire la Ionescu și a pus în scenă, tot la Teatrul Maghiar (pe care-l conduce),*

Jacques sau supunerea. *Am citit traducerea voastră și am regăsit o dimensiune spectaculoasă verbal. Tot ce se naște aici e senzual, erotic, absolut deloc vulgar. Acum textul își recapătă un sens spectaculos și foarte aproape de adevăr. Am revăzut spectacolul, am ascultat la căști o traducere veche și am simțit distanța enormă pe care poate s-o creeze textul. Percepția mea era blocată de prăfuiala textului pe care-l auzeam și de inconsistența lui. Probabil că era nevoie de o traducere care reproporționează dimensiunea acestui text. Teatrul lui Ionescu e foarte vizual.*

V.Z.: Trebuie să faci un minim efort să înțelegi cam ce-a vrut el cu spectacolul. Când scrie, un dramaturg bun își joacă spectacolul. Există și o dimensiune vizuală. Un text bun e un text care poate fi interpretat în fel și chip. Dar măcar trebuie să înțelegi ce a vrut el să facă. Să trăiești puțin spectacolul pe care el și l-a proiectat în minte. Ionescu e unul dintre dramaturgii care dau multe note. Ionescu are un efect comic formidabil. Una dintre cele mai teribile scene, din finalul actului II din *Rinocerii*, unde Jean se transformă în rinocer. E o acumulare formidabilă de tensiune. Jean e la baie unde zguduie ușa cu cornul care se înfige în ușă și nu mai are ieșire. Dă să iasă pe scări, vecinii apar și ei rinocerizați, atunci efectul comic al lui Ionescu îl pune pe menajer să dărâme decorul scenic și să iasă pe stradă. E jocul lui Ionescu între tragicul și comicul extrem. Personajele lui Ionescu sunt credibile. Fără acest realism nu te poți identifica și teatrul funcționează prin identificare. El iese din naturalismul reacțiilor pe care am vrea să le vedem în scenă într-o logică carteziană.

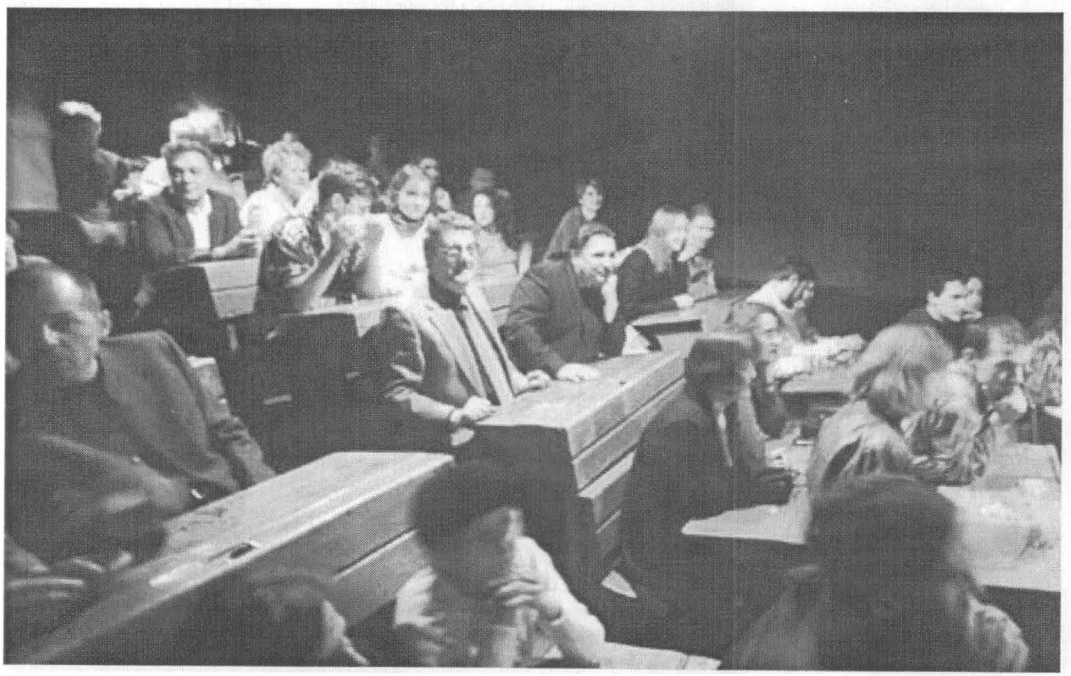
(Fragment din emisiunea TVR *Nocturne,* 21 ianuarie 2004)

Familia IONESCU:

Rodica, Marie-France și Eugen.

Familia personajelor ionesciene din:

Lecția, în regia lui Victor Ioan Frunză.



Cântăreața chelă și *Jacques sau supunerea*, în regia lui Tompa Gábor.

ESEU

Michel WEISS

Acest teatru care ne schimbă

1. Politica

Când aud cuvântul schimbare, mă gândesc imediat la politicienii care se prezintă la alegeri: cu toții au acest cuvânt pe buze. Progresiștii propun schimbarea unui sistem pe care îl consideră contrar justiției sociale, iar conservatorii sunt gata să abandoneze un sistem prea birocratic pentru a reda o mai mare responsabilitate inițiativei private. Or, în multe țări, nu numai occidentale, un principiu este pe cale să devină lege: cel al alternanței între partidele de dreapta și de stânga. Se spune chiar că partidele de dreapta surprind adesea observatorii pentru că, o dată ajunse la putere, reușesc să promoveze anumite idei de stânga, sau de centru-stânga, idei pe care socialiștii nu le-ar fi putut pune niciodată în vigoare. Și, în paralel, vedem partide așa-zis de stânga care, o dată alese, adoptă măsuri nepopulare, cu riscul de a-și dezamăgi alegătorii, în numele lui *realpolitik*. Așa procedând – avantaj deloc neglijabil –, politicienii de dreapta, ca și cei de stânga, reușesc adesea să-și lărgească baza, ronțăind câte puțin din centru, ceea ce le permite să-și reînnoiască mandatul.

Toate acestea, mulți le știu, alegători care nu ezită totuși să încredințeze frâiele puterii unui partid advers, chiar dacă sunt în mare parte satisfăcuți de partidul ales anterior. O fac însă pentru a da o șansă noilor personaje, în numele *schimbării*. Iată de ce politicienii fac atâta uz de acest termen în discursurile lor electorale. Și o parte a majorității (cea pe care o calificăm în general drept tăcută) este întotdeauna gata să-și schimbe opțiunea politică, chiar și numai pentru a vedea dacă, din întâmplare, noii aleși nu sunt mai buni decât cei vechi. Ei își spun că, la urma urmelor, toți politicienii sunt mincinoși și profitori, și „toți corupți", iar cu cei noi nu are cum să fie mai rău. Și că, dacă va fi mai rău, ei bine, vor schimba din nou echipa data viitoare. Este o politică detestabilă. Din nefericire, suntem guvernați din greșeală, de către echipe ministeriale alese pe baza unor neînțelegeri și, mai ales, de către un electorat aflat, în primul rând, în căutarea schimbării.

2. Și teatrul?

Teatrul propune, de asemenea, schimbarea. Spectacolul este propunerea unei schimbări în raport cu rutina vieții cotidiene. Reprezentația e oferită pentru a ne distra sau a ne distrage – în sensul de a ne deturna, de a ne îndepărta, de a ne abate – de la obișnuințele noastre, propunându-ne să privim cum trăiesc pe scenă imagini despre noi înșine pe care nici noi nu le cunoșteam. O bună reprezentație ne uimește prin noutatea ei, prin originalitatea ei, ne uluiește și ne seduce, ne descumpănește sau ne încântă. Una proastă ne surprinde prin insignifianță, prin falsitate, prin banalitatea ei. Ea poate provoca mânia sau indignarea. Pe scurt, prin emoțiile pe care le pun în mișcare, cele două tipuri de piese operează în noi o schimbare, o diversiune în raport cu realul. Toți actorii vă vor spune: pentru un spectacol, cel mai rău este să nu trezească decât indiferență.

Să vezi spectatorii ieşind neatinşi, intacţi. Pentru că, neatins la teatru înseamnă înşelat, păcălit. Nu mergem la teatru spre a rămâne în întregime noi înşine, ci pentru a fi hrăniţi, alimentaţi din plin cu emoţii exprimate de actori, prin imagini, prin poezia unui text sau a unei raze de lumină. Sau pentru a fi revoltaţi şi obligaţi să reacţionăm.

Teatrul este, deci, schimbarea pusă în operă. Majorităţii tăcute, celei care constituie lotul indecişilor în faţa urnei electorale şi care, în final, decide întotdeauna soarta alegerilor, i-am putea spune: încetaţi să mai mergeţi la vot: mergeţi mai bine la teatru! Veţi vedea acolo lumi diferite de a voastră, pe care le veţi putea pune la încercare în chip simbolic, fără a risca să vă bulversaţi viaţa cotidiană. Pentru că, la sfârşitul reprezentaţiei, nimic nu se va fi schimbat în jurul vostru, cu excepţia voastră, poate, puţin. Moneda voastră naţională nu îşi va fi pierdut din valoare în faţa dolarului, iar voi vă veţi menţine puterea de cumpărare.

Teatrul apare, într-adevăr, ca un loc în care se operează în general schimbările fără consecinţă, cel puţin asupra societăţii.

Astfel socotea Aristotel, iar Claudel o formula admirabil în felul următor: „Teatrul purifică cea mai parte din suflul neformulat pe care o purta în sânul ei, în mod confuz". În termeni moderni, banali şi electorali, am putea spune: Mergeţi la teatru, şi vă veţi putea elibera de dorinţele de schimbare care dormitează în voi.

3. A doza schimbarea

Spectatorul se aşteaptă să fie amuzat sau emoţionat. Dar, în aceeaşi măsură, îşi doreşte să afle dinainte cât de mult va modifica spectacolul micile sale deprinderi de spectator. Perspectiva unei prea mari schimbări îl derutează sau îl pune pe fugă. Arta teatrului consistă deci în a devansa lejer aşteptările publicului. Totul e aici. În funcţie de contextul reprezentaţiei – teatru tradiţional sau festival experimental, de exemplu –, şi de publicul convocat cu prilejul ei, spectacolul va ieşi câştigător propunând o schimbare *relativă* a obişnuinţelor. Nici mai mult, nici mai puţin. Dacă revin la metafora mea de la început, este la fel ca în cazul acelui politician abil care ştie să ia pulsul schimbării dorite inconştient, de o întreagă populaţie. Totul stă în dozaj, sau în ceea ce noi, francezii, numim „micile fraze", care trec atât de bine drept ştirile serii la televizor!

Se întâmplă, totuşi, ca un spectacol să ne schimbe, în ciuda noastră. Să simţim chiar o schimbare colectivă operându-se în sală sau, mai rar, în viaţa noastră, odată spectacolul încheiat. Ceea ce este încă şi mai rar. Din moment ce cu toţii mergem mult la teatru, trebuie să i se fi întâmplat fiecăruia dintre voi să vadă o întreagă sală respirând în acelaşi ritm şi împărtăşind intens o aceeaşi emoţie palpabilă. Fiecare spectator pare să spună atunci: „Sunt aici în caz că se întâmplă. Poate că acest moment preţios şi efemer pe care sunt pe cale de a-l trăi nu va mai avea loc, dar dacă e cu putinţă să revină, vreau ca toţi cei pe care îi iubesc să-l poată cunoaşte la rândul lor".

În cariera mea de critic, o asemenea clipă magică nu are loc nici măcar o dată pe stagiune. Dar tocmai pentru că este rară, ea răscumpără fericit un mare număr de nopţi pierdute în faţa pieselor banale, aplicate sau convenţionale. Un spectacol care ne atinge profund rămâne gravat în memoria noastră mult timp după aceea. Aş putea descrie cu precizie multe dintre tablourile *Trilogiei dragonilor* pe care Robert Lepage şi actorii săi le-au creat la Festivalul Teatrelor Americilor, în 1987. Şi, prin urmare, chiar dacă Lepage a semnat spectacole discutabile, chiar

Scenă din spectacolul *Trilogia dragonului* de Robert Lepage.

dacă reluarea *Trilogiei...*, 16 ani mai târziu, primăvara trecută, conținea defecte evidente, eu văd toate piesele lui Lepage prin ochelarii pe care îi purtam în 1987. Nu vreau să spun prin asta că simțul meu critic diminuează, ci că amintirea unei imense reușite trezește din nou în mine emoția pe care am trăit-o atunci. Pentru că pare a se fi impregnat într-un fel de neșters în corpul și în spiritul meu. Ea m-a transformat, durabil.

Rar ni se întâmplă să știm cu certitudine, chiar după o reprezentație, că piesa va produce un asemenea efect asupra noastră. Mai des ni se întâmplă să ieșim tulburați, marcați sau încântați de un spectacol, dar să-i uităm repede detaliile. Câteodată, totuși, o piesă ne urmărește. Visăm la ea, trăim cu ea a doua zi și zilele următoare, simțim o nevoie imperioasă de a vorbi despre ea întregii planete. Suntem transportați, stimulați. Avantajul criticului este atunci acela de a putea să ia creionul sau tastatura pentru a prelungi starea de grație pe care a încercat-o. Pentru sine, mai întîi, pentru cititorii săi, mai apoi. Pentru interpreți, de asemenea: simțim nevoia să ne adresăm lor într-un mod aparte, cu recunoștință. Ne simțim complici cu felul lor de a vedea lumea, care ne-a atins în adâncul ființei noastre. Am dori ca ei să păstreze viu mult timp acest obiect fragil și prețios care este spectacolul lor.

4. Misterul

Schimbarea este făcută din mister. Pe plan personal, nu ne hotărâm să schimbăm decât pentru a urma un parcurs terapeutic, care este o muncă îndelungată și dureroasă. Și reușita nu este întotdeauna la îndemână. Dar în calea noastră se produc evenimente care ne schimbă. Întâlniri determinante, călătorii, accidente, riscuri, pierderi. Teatrul pare a vrea să organizeze

sistematic asemenea evenimente, dar, o știm, bunele intenții nu ajung. Trebuie adăugate ingrediente misterioase, neprevăzute sau uitate, care sunt adesea de o claritate evidentă, de o simplitate fulgerătoare și care se vor impune ca necesare. Atunci, spectacolul acționează asupra publicului. Degeaba îi rezistăm, vraja operează. Teatrul îl trezește pe cel adormit, îl calmează pe cel agitat, controlează respirația unei săli. Timpul nu mai există, spațiul dintre spectatori pare să se concentreze. Sălbaticul e învins. Puțin contează durata piesei, ea va părea prea scurtă.

Ultima piesă care mi-a provocat o asemenea stare este un *Hamlet* jucat de Teatrul Halland din Suedia, la Festivalul de teatru experimental de la Cairo, în Egipt. Era în septembrie 2002. O trupă de patru actori, dintre care o femeie, a jucat tragedia lui Shakespeare într-un amestec de engleză, suedeză și arabă. Personajele erau clovni, care improvizau constant cu publicul, fără a pierde firul istoriei și respectând integral durata prevăzută a reprezentației, de două ore și douăzeci, cu un antract de douăzeci de minute. Nimic nu lăsa să se întrevadă că toată sala va face front comun în fața spectacolului care, la început, părea o glumă. Titlul exact al piesei este *Hamlet – dacă este timp* și comedienii joacă tragedia în măsura în care au timp (asta variază de la o seară la alta), sintetizând scenele-cheie și improvizând restul. Ei se lasă în mod constant întrerupți de reacțiile publicului, pe care le provoacă sau nu, ca sosirea unui spectator întârziat, sunetul unui telefon mobil, coafura unui bărbat din primul rând sau postura unei femei pe scaunul său și așa mai departe. De fiecare dată când riscă să piardă firul, actorii îi cer fățiș unei asistente să le sufle textul. Și, la un moment dat, o lumină roșie se aprinde pe scenă, indicându-le că este timpul să încheie, comedienii povestesc, accelerând, finalul poveștii și joacă ultima scenă într-o apoteoză triumfătoare.

Această piesă ar putea, fără îndoială, să facă obiectul unor turnee peste tot în lume. Este singura care a obținut două premii la Festivalul de la Cairo, unul pentru cea mai bună muncă de echipă și celălalt pentru interpretare feminină, acordat Josefinei Andersson. Dar mai mulți membri ai juriului, printre care și eu, erau gata să îi acorde premiul pentru cel mai bun spectacol.

Este evident că nu există o rețetă a schimbării. După cum nu există nici o rețetă a succesului. Deși realizarea unui succes comercial pare mai la îndemâna fabricanților de spectacole preocupați înainte de orice de satisfacerea gusturilor publicului. Am fost foarte surprins când, la Chicago, în iunie 2002, cu ocazia unei întâlniri a comitetului executiv al AICT și a secției americane, ATCA, am auzit-o pe directoarea teatrului Black Ensemble Theatre dând propria sa rețetă a succesului:

„Facem sondaje printre spectatorii noștri și îi întrebăm ce vor să vadă. Apoi, creăm comedii muzicale pentru a răspunde precis dorințelor lor, recurgând la echipa noastră de zece autori și compozitori".

I-am răspuns acestei doamne că, pentru mine, viitorul teatrului are mai mult de-a face cu pasiunea decât cu comerțul. Și în fața enormității cuvintelor sale, am adăugat – provocator – că a merge la teatru poate fi o aventură comparabilă cu a alege o brânză franțuzească. Și una și cealaltă sunt un produs viu, imprevizibil, câteodată dezamăgitor, dar adesea memorabil, excitant, uimitor. După părerea mea, doar cu acest preț teatrul poate produce schimbarea. Pe scurt, teatrul este o brânză!

Traducerea: Andreea DUMITRU

Adrian MIHALACHE

TEATRUL POLITIC: de la fondul contestatar la forma revoluționară

Teatrul a devenit subversiv, mai întâi, față de religie. Arhiepiscopul Parisului a interzis timp de cinci ani reprezentarea lui *Tartuffe,* sub amenințarea excomunicării. Împotriva „cabalei bigoților", Molière a recurs la sprijinul regelui, adică al puterii politice. Dramaturgul a sesizat conflictul dintre laic și religios și a știut să-l utilizeze pentru scopurile sale proprii. Cu o sută de ani mai târziu, religia nu mai constituia un obstacol. Vremurile când biserica interzicea ca Adrienne Lecouvreur să fie înhumată în pământ sfânt, stârnind indignarea lui Voltaire, trecuseră. Venise timpul confruntării cu Puterea.

Ludovic al XVI-lea a înțeles potențialul contestatar al *Nunții lui Figaro.* Piesa era manifestul „stării a treia", care, asemenea unui actor prea îndelung neglijat, cerea să joace, pe scena socială, un rol principal. Figaro afirma cu aplomb că oameni ca el cheltuiau, pentru a supraviețui onorabil, mai multă inteligență decât ar fi fost necesară pentru guvernarea unui stat. Această inteligență, așteptând să fie pusă în valoare pe scena vieții, se manifesta, deocamdată, pe scena teatrului. Ea își sfida adversarul, aruncându-i în față că-și datorează privilegiile, nu meritului, ci „efortului de a se naște". Pentru a trece peste voința regelui, Beaumarchais își atrage de partea sa elita aristocrației. Aceasta din urmă cedează ispitei de a sprijini o formă de artă care, fiind democratică, incita și, fiind minoritară, liniștea.

Sunt rare momentele în istorie când teatrul devine politic în mod explicit. De obicei, glisarea în politic se datorează doar circumstanțelor în care are loc reprezentația. Lordul Essex, plănuind o lovitură de stat, a comandat trupei lui Shakespeare un spectacol cu *Richard al II-lea*, jucat ca parabolă antimonarhică, atrăgând suspiciunile poliției politice. Un turneu al teatrului „The Globe", organizat în pripă, a reușit să-l scoată pe autor în afara Londrei și din calea primejdiei. La noi, când Iosif Naghiu propune, la începutul anilor '80, Teatrului Bulandra, piesa *Întunericul*, încărcată de tensiune contestatară împotriva totalitarismului, opreliștile par insurmontabile. Totuși, o dată titlul schimbat într-unul, de fapt, mai incisiv – *Gluga pe ochi* – Puterea se arată dispusă *să închidă ochii.*

Puterea este sensibilă la contestarea de fond, prin textul și conflictul teatral. În anii '50, Victor Eftimiu, el însuși histrion, juca pe muchie de cuțit, adresându-se Constanței Crăciun cu replica marchizului de Posa din *Don Carlos*: „dați libertate gândirii!". În schimb, forma discursului teatral, ca mizanscenă, este mai puțin aptă să trezească suspiciuni. Nu există nimic în *Hernani* care să contravină politicii Restaurației. Cu toate acestea, revoluționarea formei avea să stârnească, pentru prima dată, o adevărată bătălie.

Pentru mințile nerafinate, inovația la nivelul formei pare mai puțin subversivă decît cea actualizată discursiv. De aceea, în Rusia Sovietică, pe cînd piesele lui Bulgakov erau interzise, Vahtangov monta memorabilul său *Turandot*, iar Meyerhold experimenta încă în voie. La noi, marea perioadă de primenire scenică din anii '60 nu întâmpină dificultăți din partea autorităților, până când spectacolul lui Lucian Pintilie cu *Revizorul* de Gogol scoate Puterea din somnolență, făcând-o să înțeleagă că forma poate fi, ea însăși, subversivă. Vremea teatrului cu tează a apus, se pregătește teatrul de sin-teză.

Momentul Decembrie 1989 a însemnat, după ani de resemnată contemplativitate, intrarea în scenă a întregului popor. Piesa avea roluri pentru toți: tiranul detronat, înlocuitorul bun și blând, eroul fugos, curteni, intriganți, trădători, soldați, popor, victime. Marele spectacol avea să-și atingă apogeul pe scena din Piața Universității.

În primele două săptămîni ale revoluției, s-a desfășurat un mare spectacol multimedial, în care televiziunea, simulatoarele electronice, semnalele luminoase și sonore au alcătuit o textură complexă, învăluind percepția colectivă într-o mixtură de *real* și *virtual.* Ca în *Tosca*, gloanțele oarbe se amestecau cu cele adevărate. Un carnaval perpetuu avea să domnească apoi, în Bucureștiul exaltat de o primăvară timpurie. Regia, timidă la început, ajunge repede să se manifeste cu autoritate. Așa cum, după revoluția bolșevică din octombrie 1917, mari regizori ca Evreinov sau Eisenstein reconstituiau în grandioase spectacole de stradă luarea cu asalt a Palatului de Iarnă – reușind ca amploarea evocării să depășească proporțiile evenimentului evocat – regizori nu mai puțin profesioniști, deși rămași anonimi, îndemnau masele de bucureșteni la escaladarea zidurilor Puterii. Oamenii aveau pentru prima dată un contact direct cu rădăcinile populare ale teatrului în sărbătoarea carnavalescă a străzii, unde fiecare putea fi și spectator și actor, experiență ce nu trebuia cu nici un preț ratată. Carnavalul amenința însă mereu să se dezintegreze în convulsii haotice din lipsa unui spațiu consacrat, a unei scenografii stabile, a unor replici de efect.

Culminație a teatrului stradal, Piața Universității a beneficiat de cel mai eficient decor, balconul, de o butaforie inspirată, și de un refren îndrăgit: impertinentul imn al golanilor. Înrudit prin ritmul săltăreț și obraznic, cu faimosul „Que mon cœur, mon cœur a de peine" din *Nunta lui Figaro*, pregnant ca „Balada lui Mackie Messer" a lui Kurt Weill, obsedant ca „La donna e mobile", investit cu înalte sensuri politice ca „Va pensiero", cântecelul în cauză se înscrie printre marile reușite ale artei teatrale. Lipsea încă un element de costumație caracteristic. Cocarda GOLAN prinsă în piept avea să rezolve problema. Precum boneta frigiană a Revoluției Franceze, ea completa o costumație și semnifica asumarea voioasă a unei identități fabricate și oferite cu imprudență pe tavă de către însuși adversarul principal.

Rolul de azi al teatrului politic de sin-teză este să facă astfel încât demersul artistic să preceadă discursul sociologic, ca și cel politic, Dacă arta nu vine înaintea politicului, ea este condamnată să se pună în slujba lui și să devină propagandă. Pe de altă parte, dacă reușește să inspire demersul politic, teatrul poate să realizeze ceea ce Rousseau spunea că este țelul său cel mai incitant, acela de a da spectatorii în spectacol.

Toma CARAGIU și Virgil OGĂȘANU în *Gluga pe ochi* de Iosif Naghiu.

Dan JITIANU

REMEMBER

Cacialmaua

Ședința în care urma să se anunțe măsurile de pedepsire a Teatrului Bulandra.

Spectacolul teatrului Bulandra cu *Revizorul* de Gogol (premiera 29 ianuarie 1972) în regia lui Lucian Pintilie a fost interzis în urma unei notițe apărute în presa centrală în care „opinia publică indignată..." Cred că notița a apărut în ziare în ziua în care ar fi trebuit să se joace cea de-a 4-a reprezentație.

Pentru ziua de 28 octombrie 1972 a fost convocată o ședință cu artiștii teatrului și membrii de partid, care urma să aibă loc în sala de ședințe de la Muzeul de Istorie a Municipiului București. Înainte de începerea ședinței, în holul muzeului, unde ne adunaserăm cu toții și încercam să ghicim ce se va întâmpla, s-a răspândit zvonul că totul depinde de atitudinea noastră: dacă ne punem cenușă în cap și ne facem autocritică, măsurile nu vor fi severe. Puțini dintre noi bănuiau că măsurile fuseseră deja hotărâte. A început ședința, în prezidiu luând loc Dumitru Ghișe, Ion Brad, Ilie Rădulescu, Constantin Măciucă, Amza Săceanu și Marin Borcea. Constantin Măciucă a citit raportul în care Teatrul Bulandra era incriminat pentru *Revizorul*. Raportul suna foarte grav, erau acuzați Liviu Ciulei directorul teatrului, Lucian Pintilie regizorul spectacolului, secretarul de partid Toma Caragiu, secretariatul literar al teatrului: Tudor Steriade, și Lia Crișan.

Au urmat luările de cuvânt – în care toți au început a-și asuma vina principală. Mi-amintesc de exemplu de Florian Pittiș, pe atunci secretarul organizației de bază U.T.C. din teatru, care a declarat că el poartă vina cea mai mare, ca secretar U.T.C., că nu a fost vigilent, etc. Printre actorii care au luat cuvântul și s-au autoacuzat a fost și Fory Etterle, mi-amintesc că s-a spus printre altele că „un teatru mare face greșeli mari". Senzația era foarte ciudată: pe de-o parte nu trebuiai să admiți că există o solidaritate în trupa teatrului, iar pe de altă parte senzația de „făcătură", de „fă-te frate cu dracu' până treci puntea". Și în momentul acela, a luat cuvântul din ultimul rând al sălii Vasile Datcu, ajutor de pictor executant în teatrul nostru. El a spus răspicat că se simte mândru că este angajat în Teatrul Bulandra, care e un teatru foarte bun, care a scos un spectacol extraordinar, *Revizorul* în regia lui Lucian Pintilie. Reacția sălii în fața adevărului gol-goluț a fost împărțită: unii au început să-i șoptească „nenorocitule, stai jos", iar alții au lăsat capetele în jos. Reacția lui Ilie Rădescu din prezidiu a fost violentă. S-a interesat cine este persoana care face notă discordantă și strică frumusețea de ședință.

După terminarea discuțiilor, s-a dat, în sfârșit, citire măsurilor. Destituirea lui Liviu Ciulei, propunerea destituirii lui Toma Caragiu din funcția de secretar al organizației de bază P.C.R. într-o ședință ce avea să aibă loc după o pauză, etc.

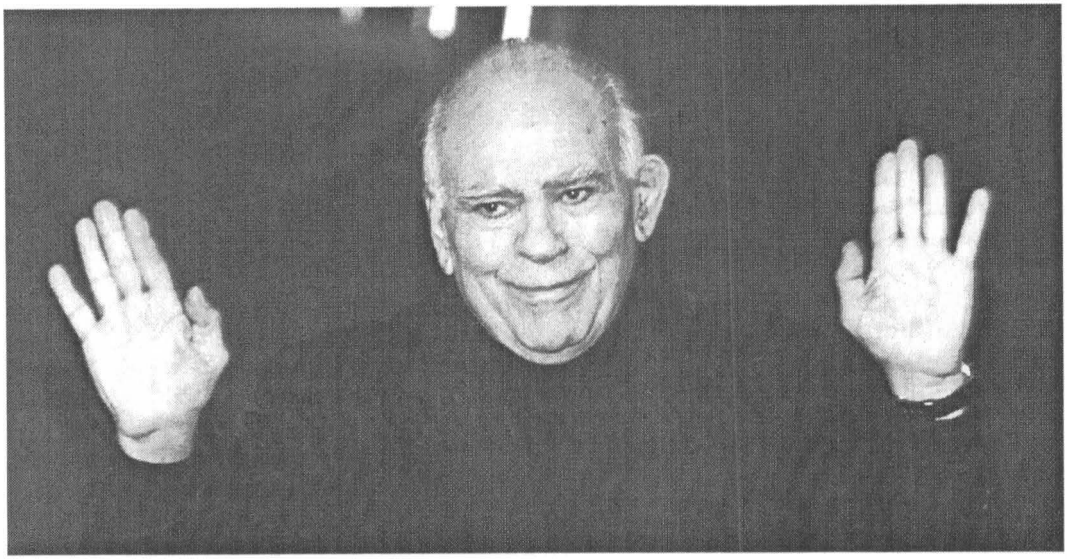
Citirea măsurilor a consternat sala convinsă că a fost trasă pe sfoară, tot bâlciul cu cenușa în cap nu fusese, vorba lui Nenea Iancu, decât o „manoperă grosolană" pentru ca ședința să capete un puternic caracter autocritic și să se poată raporta mai sus că totul a decurs bine.

Când s-a dat pauză, un grup de actori și actrițe l-au înconjurat pe Ion Brad încercând să-i ceară socoteală pentru aceasta cacialma penibilă.

Ședința P.C.R. care a urmat a durat foarte mult. Noi, ceilalți, am așteptat afară și am aflat după terminarea ei că s-a pus la vot destituirea secretarului P.C.R. de nenumărete ori, nimeni nu a votat pentru până Toma nu s-a sculat și i-a rugat el însuși pe colegii lui să-i voteze „destituirea".

Când am plecat de acolo triști, indignați și abătuți pentru decapitarea celui mai bun teatru din România dacă nu din lume, am convenit între noi că acea ședință va intra în Istoria Culturii Române ca „sedinta când a fost dus Teatrul Bulandra la Muzeu".

(Din arhiva Dan Jitianu pusă la dispoziție de familia sa pentru întocmirea unui volum dedicat creației scenografului.)



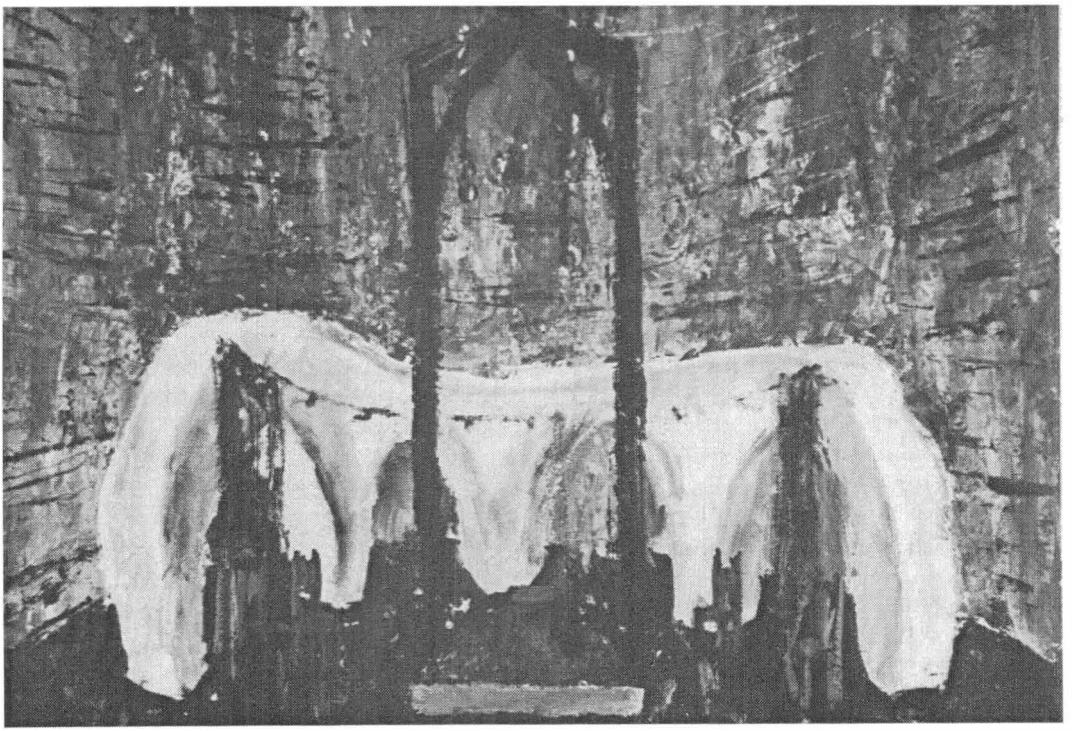
Ion CAZABAN

Liviu Ciulei povestindu-și creația

Aflându-se din nou în țară, Liviu Ciulei a dorit să se întâlnească cu studenții Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică – universitate unde, cu câțiva ani în urmă, i s-a decernat titlul de *Doctor Honoris Causa.* Întâlnirea a avut loc de curând în sala ce poartă numele regretatei profesoare Ileana Berlogea, autoarea unei cărți dedicate activității de regizor și scenograf a maestrului Ciulei. Tocmai despre îndelungata sa activitate teatrală a vorbit Liviu Ciulei în fața unui mare număr de tineri – și nu numai – care n-au scăpat acest prilej unic de a-l vedea și a-l asculta. Timp de aproape trei ore, Ciulei a făcut o foarte consistentă retrospectivă, ilustrată cu peste o sută de diapozitive, a căutărilor și soluțiilor sale în scenografie – tangențial, în regia de teatru și film – scoțând la lumină un mod de a gândi specific, cu problemele și dificultățile lor – unele firești, altele nefirești, impuse din afară –, cu schimbările prin care a trecut până astăzi. A început cu debutul scenic, mai întâi de interpret, apoi de scenograf și regizor, din acea perioadă, 1945–1947, a speranțelor înșelătoare. Au urmat imagini comentate din câteva spectacole la care directivele ideologice au obturat creația artistică, încât a simplă stilizare și o minimă reliefare a condiției teatrale a decorului puteau să fie motiv de taxare a scenografului drept „cosmopolit"! În contrast cu naturalismul ce fusese dictat vreme de câteva stagiuni, Ciulei a relevat însemnătatea schimbării produse o dată cu momentul „reteatralizării", obținute în primul rând datorită eforturilor și tenacității tinerilor scenografi și regizori de atunci, cu consecințe definitive pentru viitorul artei spectacolului de la noi. Proiecții uluitoare, schițe de decor și imagini din spectacole, realizate în țară sau peste hotare (Germania,

Statele Unite) ne-au arătat marea disponibilitate creatoare, întemeiată pe o profundă cultură plastică, a scenografului care, venind în teatru, după studii de arhitectură, totuși nu se va limita la decorul arhitectural. Oricum, și acestea și elementele constructive folosite – deseori mobile – se supun exigențelor scenei, capătă semnificație de evidentă relație cu dramatismul textului. Liviu Ciulei ne-a mărturisit și de astă dată că, pentru el, nu originalitatea este cea mai importantă (ea se bazează, mai curând, pe lipsă de informație!), ci „expresia", expresivitatea scenografiei. De aceea, a făcut dese referințe la surse și sugestii primite din diferite timpuri, de la grecii antici care l-au ajutat să realizeze culisanta necesară unui spectacol cu multe tablouri, la grafica japoneză sau Dürer, Christian Berard, Magritte sau Gaudi – și altele încă... Ele aparțin culturii sale plastice cu care va concepe „realitatea scenică" pe măsura înțelegerii publicului. Nu aspectul decorului este definitoriu, ci răspunsul la întrebarea: de ce este așa și nu altfel. Pentru că una dintre dificultățile scenografului este de a opta între un mare număr de posibilități.

În cele trei ore dense informativ și imagistic, Liviu Ciulei a derulat în fața noastră traseul străbătut în activitatea sa scenografică, lămurind succint, explicând în esență, comentând concis, punctând cu umor contexte și condiții de lucru, amintindu-și de colaboratorii prețioși. Va trebui, fără îndoială, să scriu articolul ce ne-am propus despre scenograful Liviu Ciulei, cu atât mai firesc după acest excurs prin curente și tehnici care i-au fertilizat creația, cunoștințele noastre anterioare căpătând acum un surplus considerabil de precizări și informații vizuale.



Schiță de decor la *Sfânta Ioana* de Bernard Shaw, 1958.

Ion CAZABAN

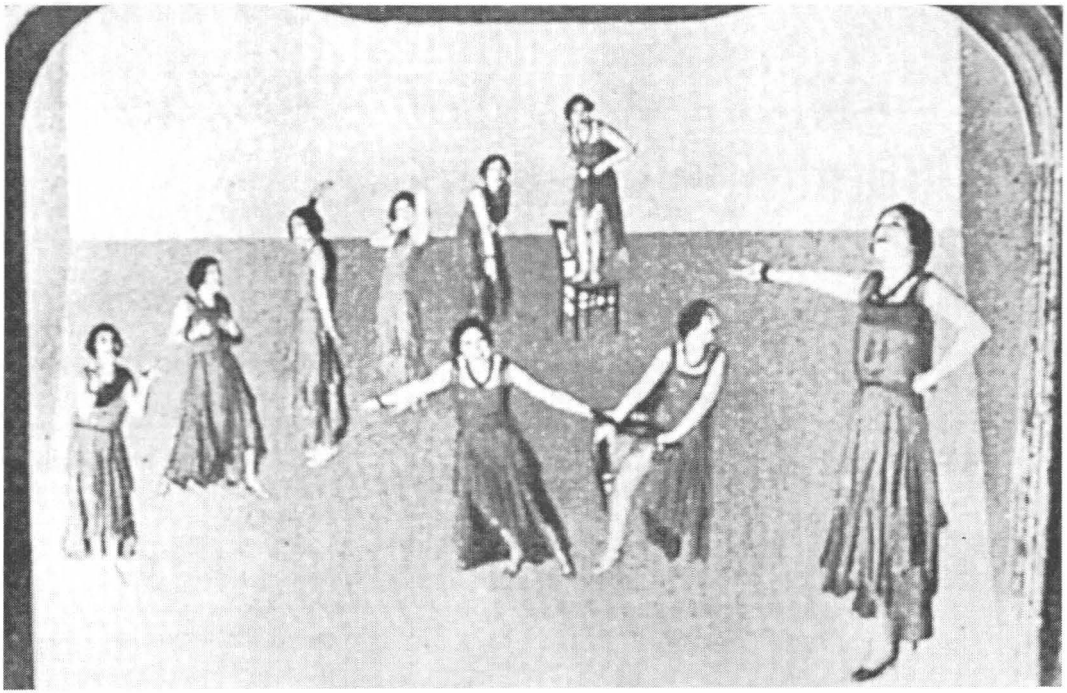
RESTITUIRI

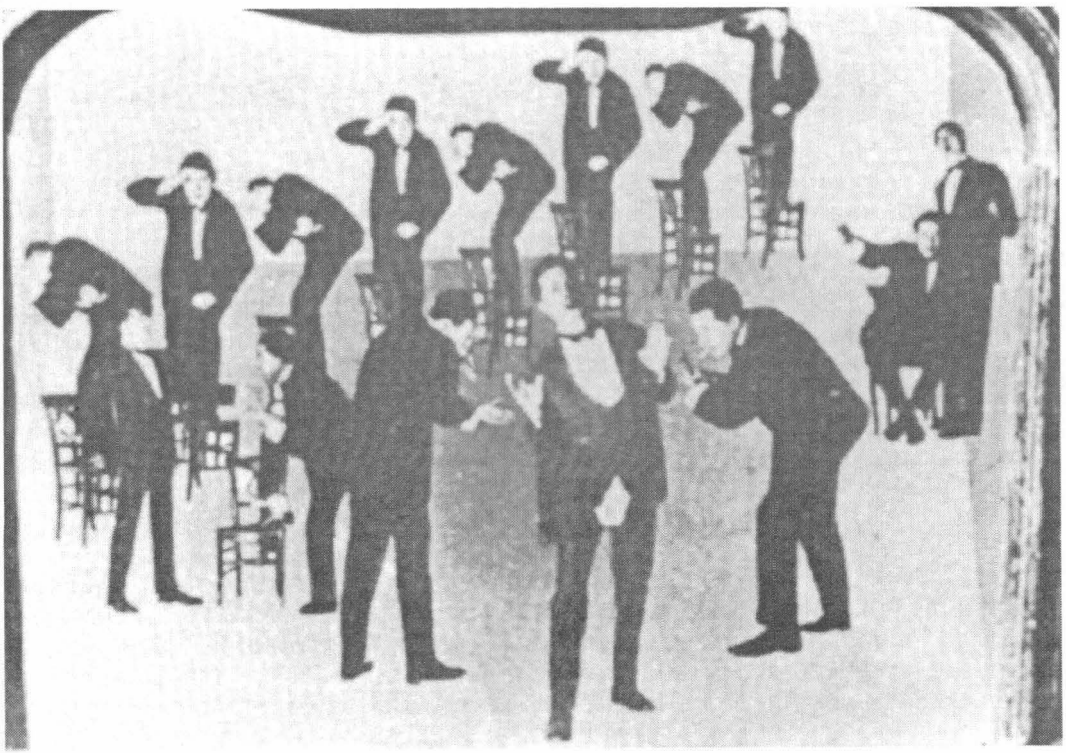
B. Fondane: de la poemul dramatic la poezia scenică

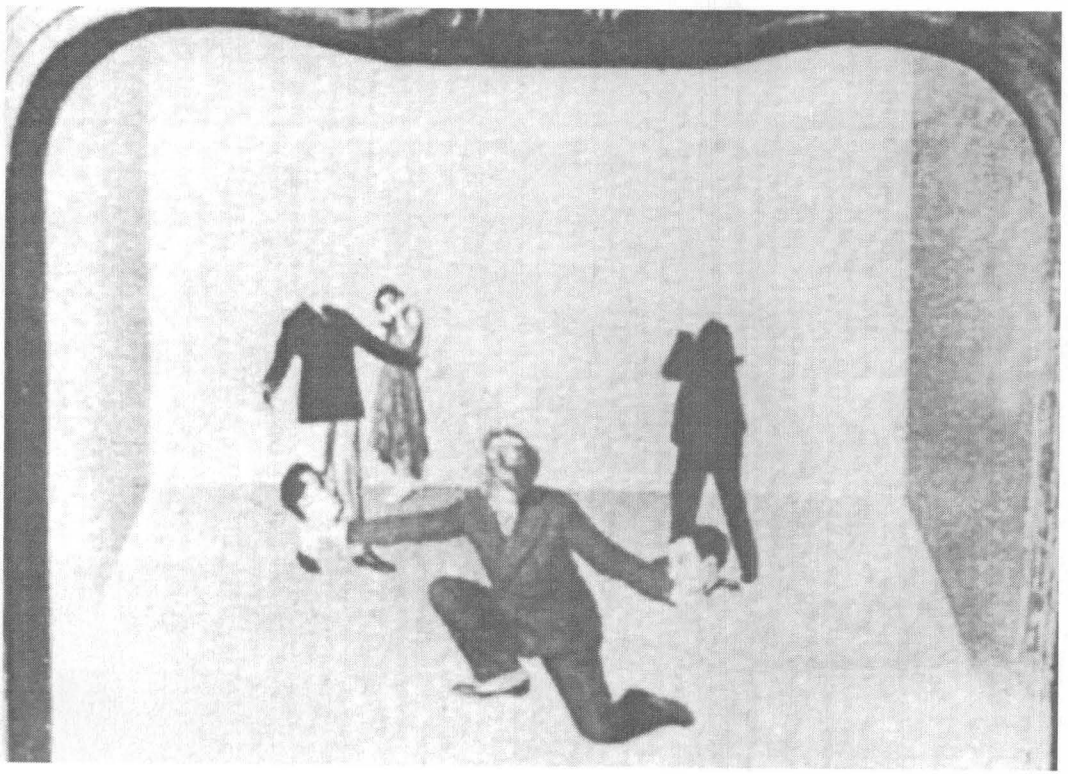
O scrisoare a lui B. Fondane (Fundoianu) către Antonin Artaud ne poate reține oricând interesul. Chiar dacă împrejurările nu ne-au permis să o cunoaștem imediat, la prima sa publicare, în revista franceză *Europe*, din noiembrie–decembrie 1984. Explicabil pentru că, în momentul apariției, se sistaseră abonamentele pe valută la numeroase periodice culturale tipărite în Occident. Cel care a descoperit scrisoarea într-o copie dactilografiată de 8 pagini și o prefațează în revistă, Michel Carasson, se ocupă mai ales de câteva aspecte ale activității lui B. Fondane în Franța, unde se afla din 1923. Este remarcată poziția independentă a poetului față de mișcarea suprarealistă de atunci, dar și continuitatea preocupărilor sale pentru teatru, semnalate cu ani înainte, din România (vezi *Restituiri*, în *Teatrul azi* nr. 6–7–8, 2003). Nu lipsesc, însă, unele inadvertențe privind spectacolele grupării „Insula".

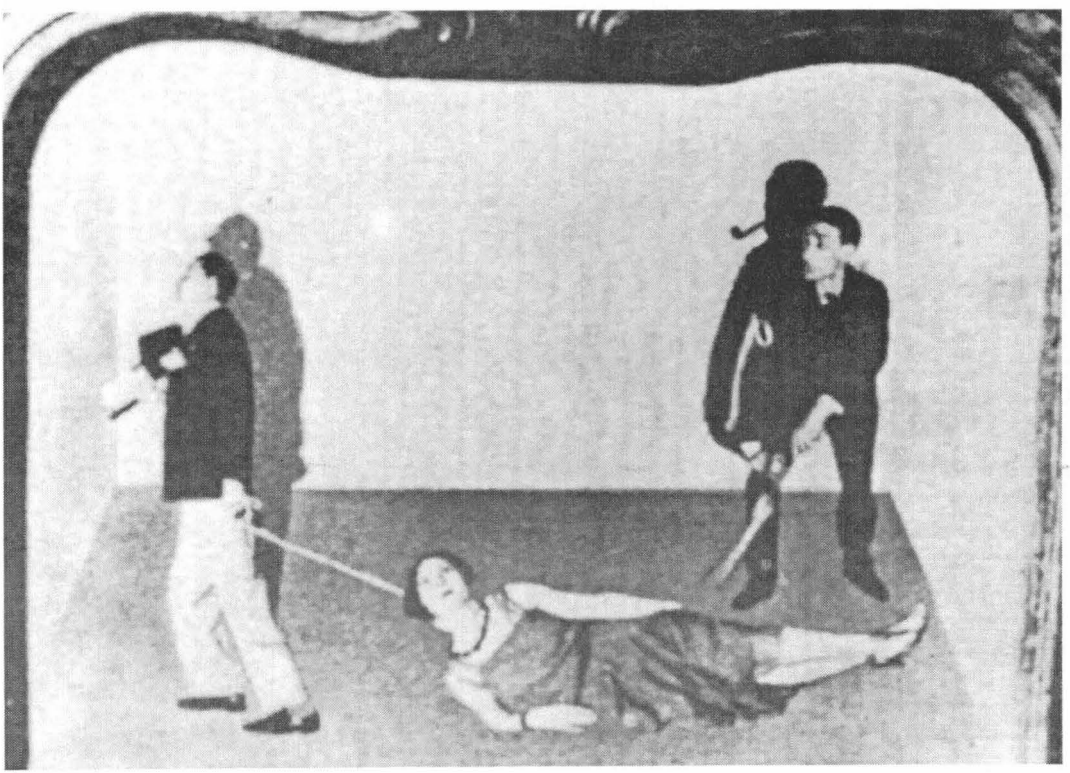
Scrisoarea fusese adresată lui Artaud – și Carasson presupune că originalul i-a parvenit – după lectura broșurii-program *Teatrul Alfred Jarry și ostilitatea publică*, apărută în 1930. Acest teatru, înființat în 1926 de Artaud, Roger Vitrac și Robert Aron, prezentase patru premiere, una în 1927, cu *Ventre brulé ou la Mère folle* de Artaud, *Les Mystères de l'Amour* de Vitrac și *Gigone* de Max Robur, alte trei în 1928–1929, cu *Partage de Midi* de Paul Claudel, *Le Songe* de Strindberg și *Victor ou les Enfants au Pouvoir* de Vitrac – premiere la care asistase și Fondane. Nu asistase doar, ar fi fost imposibil, când mai toate provocaseră reacții zgomotoase, incidente fierbinți, încăierări puse la cale de adversarii suprarealiști. Din scrisoare, aflăm că Fondane participase la scandalul premierei lui Strindberg, ca și la altul, ulterior, de la cabaretul „Maldoror". Broșura făcea un bilanț al intențiilor și rezultatelor Teatrului Alfred Jarry, boicotat permanent, înfruntând tot felul de obstacole, de la cele financiare sau de colaborare până la cele datorate cenzurii, lipsei de receptivitate a publicului și criticii. Din manifeste, dar și din puținele spectacole, reiese totuși o direcție teatrală consecventă, premergătoare concepției lui Artaud despre „teatrul cruzimii". Afirmațiile sale arată un anumit stadiu al căutărilor și incertitudinilor, nevoia de a se desprinde de practica scenică obișnuită cu „supunerea la text", dar și de „reteatralizarea teatrului". După Artaud, „teatrul trebuie aruncat în viață". Spectacolele sale vor să se adreseze nu numai simțurilor sau spiritului, ci „întregii existențe" a actorilor și spectatorilor, deopotrivă. Primul manifest (1926) vorbea de „angoasa" ce va cuprinde publicul. Vecinătatea suprarealismului, dar și aluviunile târzii ale expresionismului, îl fac pe Artaud să susțină pe scenă „fascinația magnetică a viselor". Manifestul la care se referise Fondane în introducerea volumului său *3 ciné poèmes* (cu o copertă de Alexandru Brătășanu) – manifest (1928) pierdut și găsit apoi în arhiva lui Tristan Tzara – preconiza un teatru care nu va mai fi „ceva închis, cuprins în spațiul restrâns al platoului", ci un act viu, eliberat

Tablouri vivante, exprimând spiritul Teatrului „Alfred Jarry", realizate de Antonin Artaud, Roger Vitrac și Josette Lusson, fotografiate de Eli Lotar.









de restricțiile textului și ale scenei, „ascultând de toate solicitările și deformările circumstanțelor, unde hazardul își recapătă drepturile". Urmând un scenariu elaborat în colectiv, „sinteza tuturor dorințelor și frământărilor", spectacolul se va modifica liber, imprevizibil, în fiecare seară. Este un teatru care încearcă să aducă pe scenă „actualitatea" stărilor psihice, „umorul sub toate formele" (influențat de *Ubu rege*), modalitatea unei „noi pantomime" – cum vor să ne arate și ilustrațiile broșurii-program din 1930 (realizate de fotograful Eli Lotar, fiul lui Tudor Arghezi).

Pentru noi, scrisoarea trimisă de Fondane lui Artaud coincide cu interviul dat de acesta în același timp, declarând că dorise să continuie pe malul Senei cele începute la „Insula", dar „cu alte forțe, cu altă tehnică, cu altă orientare" (*Rampa* nr. 3623, 19 februarie 1930). În paginile scrisorii, se întrevăd laolaltă schimbările ce au intervenit, ca și preocupările constante. Dacă, în țară, Fondane nu neglijase, dar nici nu era prea satisfăcut, de aportul regizorului (după montările expresioniste ale lui Karl Heinz Martin), menționându-i „arta ciudată" – în Franța, se alătură unui „teatru teatral", dependent de „miracolul modern care este regia". Îi numește ca mentori ai săi pe Gordon Craig, Copeau, Tairov, dar nu omite posibilele influențe fertile ale filmului mut (pentru care redactează scenarii irealizabile) și nu întâmplător, ci pentru că filmul este „un aparat de lirism prin excelență [...] capabil să fortifice misterul realității, oricât de josnică ar fi".

Totuși, Copeau rămâne principalul său reper, animatorul unui teatru unde „se face antrenament, nu educație; experimentare, nu realizare" (cum scrisese în *Contimporanul* nr. 21, 9 decembrie 1922). Pe această filieră, vom înțelege observațiile și propunerile făcute lui Artaud. Deși diferiți în esența opțiunilor teatrale, amândoi vor să se scuture de obsesia textului. De altfel, ca și Copeau care vroia o dramaturgie dezvoltată din improvizație, sesizând „substanța întregului univers".

Valoarea repetițiilor se păstrează intactă în concepția sa, ca și la „Insula", Fondane fiind adeptul unui teatru de căutare și de experiență. La „Insula", repetiția era momentul „când ne-am neliniștit și am meditat", consemna el. Nu spectacolul finit este scopul mult dorit, ci procesul de creație ca unul de cunoaștere, în care se regăsesc imaginația, sensibilitatea, viața lăuntrică a tuturor creatorilor. Scena devine locul unui mod special de a fi, al unei experiențe de viață distincte, nerepetabile, memorabile. Aici este verificată vitalitatea autentică a unui personaj, pus într-o multitudine de situații, imaginată de creatorii ce nu se mai limitează la cele din piesă. „Nu putem fi interesați decât de om și de ceea ce-l distruge" – citim în prefața la *3 ciné poèmes*. Fondane se apropie, fără să se identifice, de cele spuse de Artaud în favoarea spectacolului unic, irepetabil, neprevăzut, „ca orice act al vieții" (primul manifest al Teatrului Alfred Jarry, 1926).

Atras de teatru, poetul B. Fondane evoluează de la cele afirmate în favoarea poemului dramatic la o mai completă opțiune, pentru poezia spectacolului. Spectacolul necesar va fi cel în care recunoaște „lirismul spaimei și, dacă se poate, o frumusețe convulsivă, cu dorința de a surprinde pe când se formează, nu deja săvârșită, moartă" (*Unu* nr. 14, iunie 1929). Artaud trebuie susținut pentru lirismul scenic foarte personal, dar și pentru eforturile sale stăruitoare în mijlocul ostilităților publice, care îi amintesc lui Fondane de propriile eforturi și dezamăgiri.

B. FONDANE

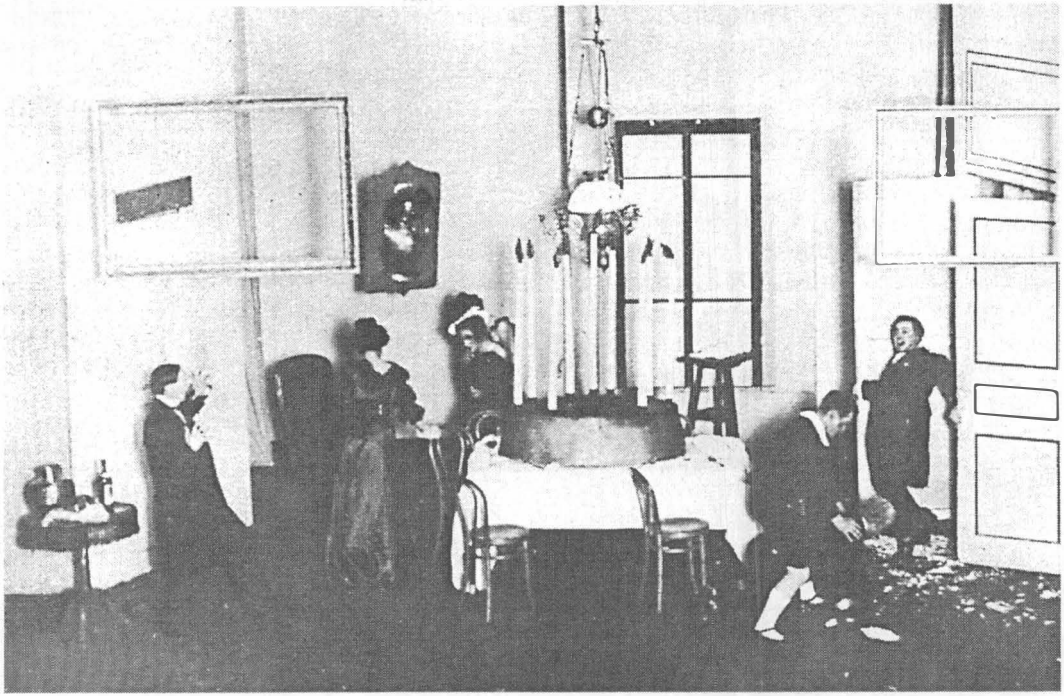
Scrisoare deschisă către Antonin Artaud despre Teatrul „Alfred Jarry"

Dragă Domnule și Prietene, tocmai am primit broșura-program *Teatrul Alfred Jarry și ostilitatea publică* și îți mulțumesc că te-ai gândit la mine; mi-ai iertat, deci, prefața la cele trei *Cinepoeme* ale mele, unde aveam o paranteză privitor la manifestele dumitale din 1927, în care declaram că voi contesta „un anumit manifest al oamenilor de teatru care și-au propus să se servească de Hugo, de Shakespeare, după cum vor considera ei nimerit. Spiritul – spuneam acolo – ar fi deci reversibil? Poate nu-i prea greu de înțeles că oamenii sunt morți numai pentru că sunt uciși. Și dacă otrava le-ar cădea din mână? Și dacă sperietorile erau niște zâne?" Este adevărat, în programul dumitale de acum nu e vorba de a scotoci prin mațele lui Hugo, nici ale lui Shakespeare, de a le râde în barbă; nu-mi fac din asta vreun merit și gândesc că nu-i decât o simplă coincidență. Dar cu toate rezervele mele de altădată, îți amintești cu câtă pasiune am urmărit spectacolele dumitale și cum, pentru a apăra *Visul* contra obstrucționismului violent al unui mare număr de tineri, sensibili la tot felul de interpretări greșite, sau care adoptaseră resentimentul grupului suprarealist, am fost în pericol bătându-mă la balcon, pentru a-ți permite atât ție, Artaud, să urci scara până la capăt, cât și lui Strindberg, să-și facă auzită puternica sa voce autoritară. Cu o săptămână în urmă (dacă am crede din nu știu care gazetă, *Aux écoutes)* fusesem „invitatul nepoliticos, dar pătrunzător" care împiedicase, neștiut, repetiția generală cu *Cris de coeurs* la Baty, cariera care se anunța triumfătoare pentru acea stupidă farsă de Jean Pellérin, ale cărei pretenții totodată „moderniste" și „catolice" te făceau să vomiți. Deci, știu să mă bat pentru o cauză, singur sau cu tovarăși întâmplători, cu suprarealiștii sau contra lor, cu polițaii sau contra lor, pentru că eu nu sunt mai mult colaboratorul și prietenul tău decât al unora dintre adversarii tăi. Îți cer, prin urmare, să dai atenție observațiilor ce vor urma, care sunt o critică a esențelor și nu apreciază decât fondul dezbaterii; sfera acestor reflecții nu vrea să aducă atingere activității tale; ea o implică într-un fel.

Ai anunțat o viitoare reluare a spectacolelor, cu premiera unei noi piese de Roger Vitrac: *Le Coup de Trafalgar*. Îmi place mult Vitrac, deci nu împotriva lui voi porni războiul; dacă n-ar fi vorba de Vitrac, ci de Jarry sau de Shakespeare, ar fi același lucru; asta ar rămâne valabil chiar atunci când Vitrac, printr-o nesperată șansă, ar fi apt să furnizeze unui teatru cu program regulat, de la șase la opt piese noi și destul de diferite, de care repertoriul ar avea nevoie urgentă. Absența totală a pieselor jucabile – pentru care nu încetezi să te lamentezi – te face să dai o importanță exagerată autorului dramatic și, ca urmare, singurului autor dramatic la îndemână; apare iminent riscul unui dezacord cu semnificația ce o dai teatrului, teatrului dumitale, echilibrul se descentrează văzând cu ochii, ansamblul suferă, viitorul îi este periclitat din acest motiv. Știi cum a murit singura activitate teatrală care a fost vreodată în Franța, mă refer la aceea a lui Jacques Copeau; această activitate ce poate părea azi perimată, în comparație cu ce așteptăm de la ultima insurecție spirituală, este departe de a-și fi îndeplinit rolul și epuizat resursele, de a fi pregătit, printre poncife, o cale nouă; benigna revoluție a lui Copeau, marcată totuși de spirit clasic, supusă la o mie de discipline, mai este considerată regim de Teroare; întreprinderea sa a fost și rămâne nepopulară; nivelul teatrului este mai coborât ca oricând; totul i-a fost refuzat până la acea Comedie

Franceză, pe care ar fi trebuit s-o conducă cu biciul, recompensă totuși nedemnă pentru un astfel de om; iată-l îngropat de viu, fără posteritate, fără moștenitorul meritat, îți dai seama că nu-i voi face această onoare lui Jouvet, nici lui Baty, nici lui Dullin, chiar dacă

s-ar hotărî să lase deoparte conținutul operei lor pentru a da atenție doar încercărilor tehnice, de regie. Copeau a fost ucis de indiferența generală, ca misionar, dar și ca tehnician al unui nou mod de expresie, mai puțin din cauza neputinței dovedite în adaptarea noului său instrument la materia spirituală aleasă, cât din cauza a ceea ce numea el însuși: *textul*. Iată, sunt douăzeci de ani de când Craig, Tairov, Teatrul Habima, Copeau au creat miracolul modern care este regia, redescoperirea teatrului, singura sa formă actuală posibilă, și totuși nici unul n-a încercat deliberat *să rupă* cu textul, hemoragie internă, viciu profund, *paseist*, al unei noi ambiții lirice care face ca un Stanislavski să joace Dostoievski, Meyerhold *Revizorul*, Copeau *Noaptea regilor*, si dumneata, Artaud, piesele lui Vitrac. Experiența ar trebui totuși să servească cuiva. Cu siguranță, cât timp regia va avea treabă cu textul, va intra inevitabil în măcar unul dintre impasuri: ori va trebui să se supună textului, și asta e moartea sa, ori va trebui să încalce textul, și asta e tot moartea sa. Nici unul, nici celălalt mod de expresie n-ar ști să cadă de acord cu o artă dramatică născută din regie, artă nouă dacă a fost, artă autonomă. (Adăugăm, la teoreticienii citați mai sus, influența filmului mut asupra regiei, cu beneficii care trebuie captate înainte să fie duse la pierzanie de victoria absolută a filmului vorbitor). Știi la fel de bine ca mine că piesele de teatru, compatibile cât de puțin cu noua expresie scenică, erau extrem de rare – te plângeai mereu – și că, pe măsură ce noi regizori se nășteau, autorii se împuținau, ca la un semn providențial; ar fi trebuit să se vadă în asta un semn al vremii, o coloană de foc în deșert și nu (*lipsește un rând din copie,* n.n.) la acest gen de resurecții ca Racine (jucat de Tairov), Molière (jucat de Copeau), Claudel (jucat de dumneata); cu vechea frânghie sau cu pistolul automat, tot sinucidere era. Frumos, viabil în tentativa Teatrului Jarry, n-a fost niciodată textul care se juca, al lui Strindberg sau al lui Vitrac, oricât de frumoasă era piesa; bună era doar tentativa dumitale; pentru realizarea unui nou teatru, ești singurul creator destinat; ai un lirism deosebit în iluminatul scenei, un sentiment minunat al decorului, verva cu care trebuie animați actorii, oferindu-le elemente gândite exact pentru arbitrariul gestului, al mișcării, în fine, ai o concepție clară a tragicului de azi. Am admirat asta la dumneata, o știi; alții ți-au remarcat scena cu patru pereți, dintre care cel spre sală, indicat aluziv de cadre goale, ne introducea imediat, ciudat, în viața intimă a platoului, ca pe niște voyeuriști, s-a spus. Vrem să fim voyeuriști cu condiția ca decorurile, luminile, costumele, jocul dumitale scenic, să fie chiar stofa textului, să fie însuși textul. Arta dumitale regizorală trebuie să pună capăt, o dată pentru totdeauna, textului *care privește în sală* (la *Victor*, este încă așa, orice s-ar face), să-l schimbe cu textul care joacă pentru el însuși, un fel de proces liric care nu-i făcut pentru noi, dar la care suntem admiși să privim doar ca niște voyeuriști. Datorită dumitale, lucarna trebuie să fie din ce în ce mai mică, trebuie să dispunem de atâta vedere câtă avem în vis, o vagă trimitere, nimic mai mult. Totodată, trebuie să respingi scopurile morale, mai mult sau mai puțin declarate, să părăsești, cu toată seriozitatea, vechiturile suprarealiste; pentru a regăsi esența, nu te mai teme să faci ce dorești mai mult, ignoră această revoluție a cărei neputință astăzi o știm, echivocul, neînțelegerile de toate felurile, vorbesc de revoluția care, datorită artistului, se imaginează activă, practică; ai într-adevăr poftă să ieși în stradă și să tragi în trecători (mărturisirea D-lui Breton), o faci, nu scrii într-un manifest, fie și al doilea. Când ești marxist și comunist și când păstrezi cultul marilor personalități, nu provoci încăierări puerile în localurile din Montparnasse, ieși în stradă, cel puțin – de pildă, seara când proletariatul protesta contra uciderii lui Sacco și Vanzetti. Totodată este umilitor să fii lași, iar când ești artist valorează de o mie de ori mai mult să recunoști adevărul, să nu te joci cu cuvintele, să accepți carența practicii, nenorocirea tot așa, și, în lipsa curajului de a te sinucide, să acționezi cum poți, să-ți joci mica șansă, să faci revoluție după propriul plan. Personajul Băsinoasei din piesa lui Vitrac era reușit, și totuși... A predica sinuciderea este o activitate umană, mai mult sau mai puțin onorabilă, totuși e o activitate;



Scenă din *Victor şi copiii* de Roger Vitrac.

a te sinucide e altceva; acest act face parte din acel fascicul X pe care suntem condamnaţi să nu-l cunoaştem vreodată, pe care suntem incapabili să-l înţelegem; acesta depăşeşte tragicul chiar cu un cot; atâta timp cât Oedip se lamentează, blestemă, strigă, el este aici cu noi; dacă se sinucide, protestul său ne depăşeşte, încetează să aibă o semnificaţie inteligibilă, în sensul cel mai bun al cuvântului, căci, am spus-o zadarnic, ca să plictisesc proştii, un poem de Mallarmé este inteligibil, ca şi un poem Dada sau o acţiune suprarealistă. Băşinoasa – iar o spun – era ceva frumos; era frumos ca şi cum te-ai sinucide pe scenă, de-adevărat; asta depăşea concepţia, chiar cea mai radicală, pe care omul şi-o poate face despre om; era un salt în vid, întâlnirea *neprevăzută* a unei maşini de cusut cu o umbrelă, pe masa de operaţie; dar ca să faci un spectacol, trebuie întâlniri prevăzute; trebuie actori care mor pe scenă, apoi se ridică, în aplauzele publicului, ca să joace actul următor. Ştiu că poncifele moderne au, şi ele, viaţă grea; voi fi huiduit pentru că sunt împotriva a ceea ce suprarealismul pretinde că face, în lipsa celor făcute cu adevărat. Nici *Le Mouchoir de nuages* de Tristan Tzara, nici *Le paysan de Paris* de Aragon, nici *Nadja* de Breton (las altele deoparte) nu sunt, în acest caz, suprarealiste ori dadaiste; saltul în gol este evitat cu grijă. Aceşti domni, pe care-i admir de altfel, fac cărţi, piese de teatru; de ce n-ar face regie? De ce să mori la trapez, când, foarte evidentă, plasa de salvare este aici pentru a evita orice risc? Poţi să te sinucizi şi altfel decât exhibându-te public; evită asta; după asta, funia spânzuratului se va vinde foarte scump, cum s-a întâmplat cu cea a lui Jacques Vaché. Crezusem, un moment, că cel puţin moartea noastră voluntară nu va duce la nici o concluzie, nu va servi la nimic; şi dacă trebuie să servească Dlui Poincaré sau Dlui Breton, nu văd nici o deosebire; dar pentru că moartea serveşte şi ea, e preferabil să eviţi evadarea din care alţii se vor alege cu profitul ştiut; a muri pentru cauză, pentru o cauză, oricare ar fi, mi se pare scârbos. În consecinţă, să fim autorizaţi deschis să facem literatură,

pentru că oricum facem; modul clandestin nu este cel mai potrivit dintre toate. Oricât ar fi disprețuită activitatea noastră, văzută la scara Eternității, nu ne este dat să creăm decât la scara vieții; cu atât mai rău pentru noi dacă așa ceva nu-i decât un fleac.

Ai abandonat rechiziționarea operelor lui Hugo sau Shakespeare, dar ai păstrat textul. Regia, regia, mi se va spune, cum ar putea însă acest instrument să lucreze în gol? La rândul meu, pun întrebări – pe o piesă dată, pe textul cuiva, cum îți vei realiza ideea: „personajele vor fi sistematic împinse spre tip. Vom da o idee nouă despre *personajul de teatru*. Toți actorii își vor compune figurile... Această pantomimă nouă va putea să se împlinească în afara mișcării generale a acțiunii, s-o îndepărteze, s-o apropie, s-o regăsească, după o mecanică severă... Pe plan secund, chiar mijloacele cele mai grosolane vor fi puse în acțiune pentru a impresiona spectatorul. Fanfară, focuri de artificii, explozii, faruri... Ecouri, reflexe, apariții, manechine, alunecări, rupturi, dureri, surprize... Totodată, dramele vor fi în întregime sonorizate, inclusiv antractele în care difuzoarele vor întreține atmosfera dramei până la obsesie. Piesa astfel dirijată... se va desfășura ca un rulou de muzică perforat dintr-un pian mecanic".

A renunța la textul individual înseamnă oare că vreau să se renunțe la orice substanță, la orice calitate morală, la cuvânt, a reduce drama la pantomimă pură? Nu, dar noua substanță trebuie să fie aproape impersonală, substanța întregii lumi! Copeau visa, pentru drama viitorului, cea care trebuia produsă de școala sa, o formă de pantomimă, gen *commedia dell'arte,* a cărei substanță verbală ar fi improvizație pură; această substanță era exclusiv abstractă și anacronică, se înțelege de la sine; dar avem un minunat folclor modern care merge de la afacerea Dreyfus la acrobațiile mentale ale lui Fantômas; de acum încolo, sunt ale noastre femeia cu barbă și manechinul, suicidul – pentru – amuzament și actul ratat freudian. Cu Ubu însuși, ce lung șir de personaje! Acceptă imbroglio – sau, dacă preferi, gagul – lui Vitrac, al dumitale personal, al unui mare număr de tineri (vei vedea, de acest autor nu te poți lipsi niciodată) și creează, improvizează în timpul repetițiilor (materialmente, este imposibil să improvizezi în spectacol) pe o temă *dată*. Lasă Dlui Lugné-Poe drepturile sale pentru *Ubu rege* și fă-l pe Ubu însuși să retrăiască în o mie și una de situații; dacă Ubu nu este un personaj viu, deci susceptibil de a trăi la infinit, nu este decât un erou de teatru, deci nimic. Amestecă materia nouă și aproape necunoscută în substanța vie a lirismului dumitale scenic; este singurul mijloc care îți este dat pentru a crea (nu glumesc) umorul modern în teatru și de a da semnificație vieții – spun vieții – și nu doar unei negustorii produse de firma Roger Vitrac și pusă în cutie de D-l Antonin Artaud.

Artaud, ești chemat să deschizi un drum căruia nu-i ignor gropile, capcanele, emanațiile fierbinți, fantomele, soarta unei întregi păduri de trucaje, care se poate scula și porni în marș, depinde *în acest moment* de tine; de douăzeci de ani este așteptat cineva care s-o înțeleagă, să se înțeleagă, în sfârșit! Ești omul mult așteptat, creatorul miturilor noi, alchimistul? Dacă nu ești, voi veni, ca și în trecut, să aplaud la piesele tale, să-ți aplaud munca – însă, acum, voi fi nemulțumit că lucrezi într-un vid fără viitor, văzându-te cum te arunci într-o apă unde, foarte evident, nu există nici un inel de găsit. Dacă misiunea dumitale e grea, eu îți știu totuși posibilitățile; ai caracterul necesar să le folosești? Ai colaboratori admirabili, este suficient să-i vezi la lucru pe minunații tăi comedieni – Raymond Rouleau și acest extraordinar Bovério, creatorul lui Antoine Nebunul, atât de deplasat în teatrele zise de avangardă – pentru a înțelege cât de puțin îi servește textul, cum mult mai bine ar putea fi utilizați într-o muncă nouă, ca să creeze propria lor ambianță, din toate componentele, pe o canava care nu-ți rămâne decât să le-o propui.

O aștept din tot sufletul.

Traducere de Ion CAZABAN

Ion CAZABAN

Gherasim Luca, suprarealismul și tentația teatrului

Poetul și prozatorul Gherasim Luca (Salman Locker) s-a născut în București la 10/23 iulie 1913. Debutează cu versuri în revista *Alge* (1930) și cu un volum de proză, *Roman de dragoste* (1933). După studii de chimie, repede întrerupte, între anii 1938–1940, se află la Paris, unde se înscrie la Facultatea de Filosofie. Întors în țară, face parte din Grupul suprarealist de la București, alături de Gellu Naum, Paul Păun, Dolfi Trost, Virgil Teodorescu (1940–1947). Semnează, cu Trost, manifestul *Dialectique de la dialectique* (1945). Pe lângă literatură, se ocupă de plastică, prezintă „cubomanii" și obiecte la cele două expoziții suprarealiste de la „Căminul Artei" din Capitală (1945–1946), este autorul „obiectului oferit obiectiv" (000), în strânsă relație cu „hazardul obiectiv", provocându-l.

În 1952, emigrează în Israel, apoi se stabilește în Franța. Cu J. Hérold, Max Ernst, Wifredo Lam, Piotr Kowalski, realizează „cărți-obiect" (1960-1970). Publică numeroase plachete cu poeme. Expune în Franța și Elveția. Începe seria recitalurilor, înregistrează discuri, participă la festivaluri de poezie în Franța, Suedia, Norvegia, SUA, Elveția (1967–1988). Gilles Deleuze îl consideră „cel mai mare poet francez [...] El a inventat acea bâlbâială care nu este a unui cuvânt, ci a limbajului însuși."

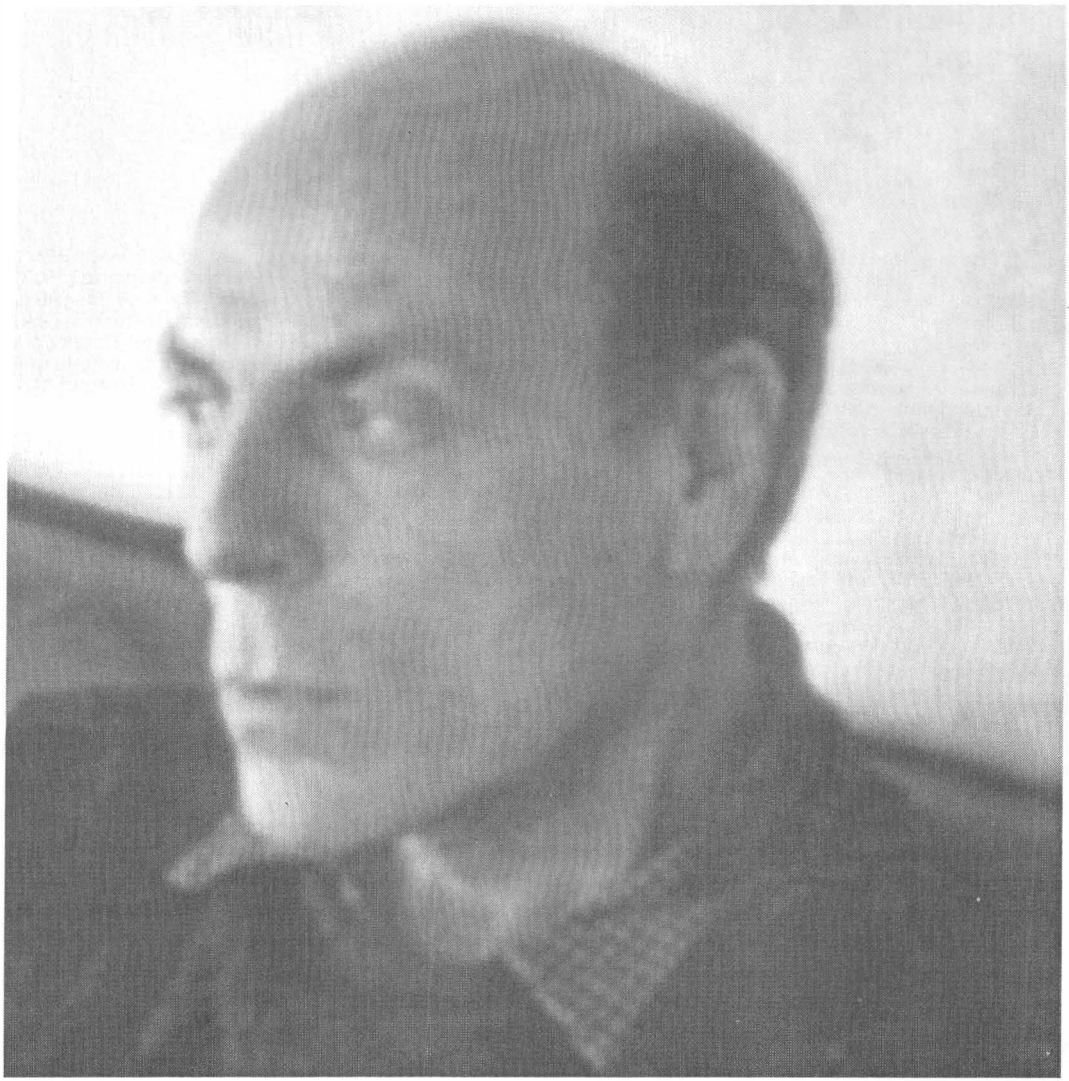
Se va sinucide la Paris, aruncându-se în Sena, la 9 februarie 1992.

Din opera sa, menționăm: *Fata morgana* (roman,1937), *Quantitativement aimée* (1944), *Le Vampire passif* (1945), *Un lup văzut printr-o lupă* (1945), *Inventatorul iubirii*, urmat de *Parcurg imposibilul* și *Moartea moartă* (1945), *Présentation* de *graphies colorées, de cubomanies et d'objets* (1945), *Les orgies des Quanta, trente-trois cubomanies non-oedipiennes*, în colaborare cu Trost, *Le secret du vide et du plein* (1947), *Infra-Noir*, în colaborare cu Gellu Naum, P. Păun, V. Teodorescu, D. Trost (1947), *Eloge de Malombre*, idem (1947) – în Franța: *Héros-limite* (1953), *Ce chateau pressenti* (1958), *La Clé* (1960), *La lettre* (1960), *Sept slogans ontophaniques* (1964), *Apostroph' apocalypse* (Milano, 1967), *Sisyphe géomètre*, carte-sculptură, în colaborare cu Piotr Kowalski (Paris–Geneva, 1967), *Dé-monologue*, cu două gravuri de Micheline Catti (1969), *Le Chant de la carpe* (1973), *Paralipomènes* (1976), *Théâtre de bouche*, cu o gravură și nouă desene de Micheline Catti (1984), *La voici la voie silanxieuse* (1997).

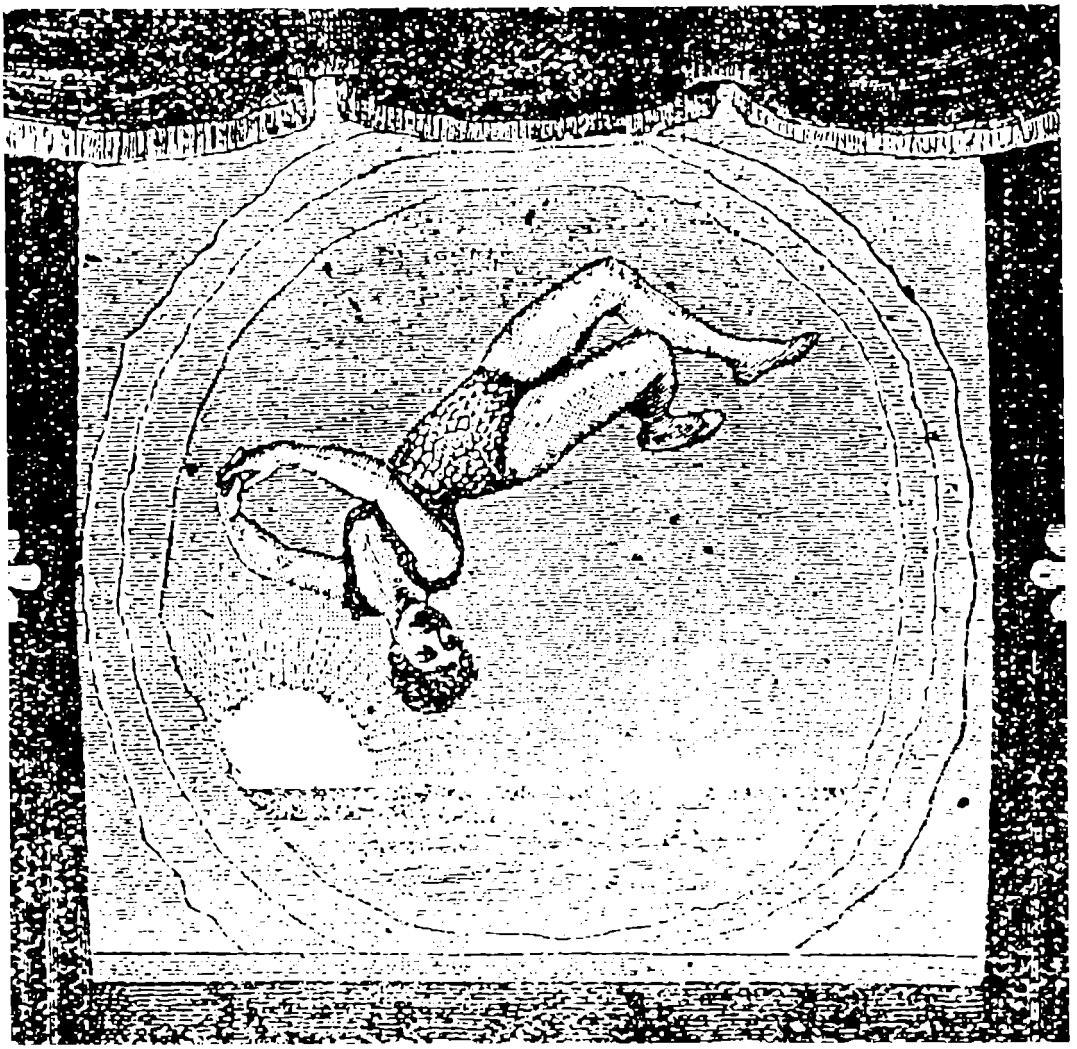
Despre poet: Dominique Carlat, *Gherasim Luca, L'Intempestif* (1998).

Când am aflat, întâmplător, de textele imaginate de suprarealiștii noștri pentru un eventual spectacol teatral, încă nu știam de preocuparea lui Gherasim Luca (1913–1994) în această direcție. În revista *Teatrul* (septembrie 1969), poetul Virgil Teodorescu își amintea de „două piese de teatru adevărate", scrise în colaborare cu prietenii săi Paul Păun și D. Trost, oprindu-se îndeosebi la una alcătuită din 25 de acte sau de tablouri, foarte concentrate – „pilule homeopatice", le numea el. Erau niște „texte oculare", după subtitlul dat de Virgil Teodorescu, eminamente vizuale, cum o dovedea și mostra oferită, *Apa voalată*. Mergând însă pe urmele lor, titlul indicat, *Diamantul conduce mâinile*, m-a pus în încurcătură: era al unui ciclu de poeme în proză atribuit lui Trost în antologiile de până astăzi. Explicațiile lui Virgil Teodorescu ne lămuresc că „textele oculare" au adoptat „mecanismul desfășurării visului, tinzând să-l transcrie în modalitatea lui primordială, în primul rând cu scopul de a demola principiul cartezian-kantian al cunoașterii, cu toate implicațiile de ordin social, gnoseologic și moral". La lectură, textul *Apa voalată* pare un posibil precursor al teatrului de imagine, făcându-ne să înțelegem de ce, mai târziu (în 1971), Louis Aragon spunea despre spectacolul *Deafman Glance* al lui Robert Wilson: „el este ceea ce noi – cei din care s-a născut suprarealismul – am visat că va veni după noi și mai presus de noi".

Dintr-un alt interviu, dat de Paul Păun revistei hawaiane *Mele* (martie 1983), reiese că, în anii '40, suprarealiștii noștri erau efectiv atrași de teatru, scriau texte anume ca *Amorul invizibil* ori transformau „în pantomime [...] descrierile lui Jean Rostand despre modul de a face curte și de a copula al animalelor", jucându-le chiar, în cerc intim, firește. Aceste informații, puține câte sunt, ne indică totuși predispozițiile histrionice ale celei de-a doua generații suprarealiste, activă în anii



1940–1947, pentru care, ceea ce părea joc era, în fond, manifestarea programatică a unei atitudini nonconformiste, provocatoare, exasperate, liberatoare, în fața constrângerilor vieții sociale și morale. Nici Virgil Teodorescu, nici Paul Păun nu menționau, însă, implicarea lui Gherasim Luca (sau a lui Gellu Naum) în asemenea texte cu destinație spectaculară. Dar Gherasim Luca a fost tentat de scenă și de posibilitățile ei revelatoare cu mult timp înainte și cu totul altfel decât se va vedea în acel *Théâtre de Bouche*, tipărit la Paris în 1984. Cel care cunoaște *Le Théâtre de Bouche* este surprins de textele scrise de poet în România, pentru a fi transpuse coregrafic în acțiuni-imagini. Cele două texte, *Ocean* (publicat de noi în revista *Okean*, acum doi ani) și *Amphitrite. Mouvements sur thaumaturgiques et non-oedipiens* (tipărit de Luca, în 1947) ne arată traiectoria străbătută de la fantasmele și viziunile onirice din tinerețea sa „non-oedipiană" până la acordurile sonice, aliterațiile, jocurile de omonime, de sufixe și prefixe, de sintaxă și fonetică (franceză) din *Le Théâtre de Bouche*.



Desen de Gherasim Luca pentru *Amphitrite*.

Ulterior, am aflat și de începuturile sale dramaturgice de la 19 ani, de succintele dialoguri *Atelier de cizmărie* și *De la orele douăsprezece noaptea femeile încep să spună anumite cuvinte murdare*, ambele marcate, în esență, de perioada crizei economice și influențate, mai curând, de o viziune expresionistă asupra condiției sociale și mizeriei vieții cotidiene. Tot de atunci, sunt și articolele sale protestatare, de stânga, împotriva teatrului burghez și a demagogiei pseudoculturale: *Introducere la un teatru social*, *Proletarizarea actorului tânăr*, scrise pentru *Facla* lui Ion Vinea (1934).

Revenim la textele sale suprarealiste din anii '40. *Ocean*, „dans intrauterin", este dedicat Nadinei, poate Nadina Krainik, nume care figura în sumarul proiectatei reviste *Gradiva* din 1945. Pentru mulți, poate fi un text psihanalizabil. Ne îndeamnă însăși poziția de provocare și sondare a subconștientului din manifestele suprarealiste la care aderaseră și poeții noștri. O permite mulțimea elementelor simbolice, aflate la tot pasul (oglinda, pasărea, cuțitul, scara,

fereastra, sertarul-cutie) sau acțiunile care le utilizează și le corelează, formând „interiorul unui ochi care doarme", iscând visul intrauterin, bântuit de spaime, de angoase, de obsesii premonitorii. În centrul viziunii, este femeia: cu mișcarea părului, cu tremurul mâinilor – combinate cu zborul unei păsări roșii, răsărite dintr-un sertar, sau cu apariția bruscă a unor cuțite, dintr-altul. Este alunecarea și frecarea femeii pe o oglindă pentru a se contopi cu cea oglindită, pe când patru mâini ies din perete ținând fiecare un plic închis, iar un bărbat în ținută de seară urcă și coboară o scară, continuu, imperturbabil, foarte încet. Este apoi viziunea femeii acoperită cu vată, așezată lângă lavaboul în care curge apa dintr-un robinet, și trecerea de la imaginea senzorială, carnală, la imaginea filmică, la proiecția, pe un ecran, a femeii care face baie – film scurt încheiat cu cuvântul „Le corbillard" (Dricul). Acest *Ocean* ni se impune, după câteva decenii de la redactarea sa, cu o incontestabilă putere emoțională. Cele trei părți ale scenariului aduc, la suprafața lor agitată, o succesiune de *tranches de rêve* care nu-s altceva decât undele seismice al unor *tranches de vie*, venind de la maximă și obscură adâncime epicentrică. Mișcările indicate de Gherasim Luca: spasmodice, exacerbate, halucinante, desenează un dans convulsiv, vibratil, cu momente prelungite monoton sau fixate în oglinzi imobile. Cum nu se vedeau în spectacolele dansatorilor vremii. Poetul își dă seama de insolitul propunerilor sale coregrafice și menționează necesitatea unei schimbări în modul de a vedea al publicului, ajutat, eventual, de o lupă enormă, ca un „al patrulea perete" care nu oprește privirea, dimpotrivă, o intensifică.

Tocmai această dorință de schimbare a opticii, în fața violenței stranii sau magice a celor reprezentate, ne face să nu ne rezumăm la o lectură psihanalitică sau la una strict coregrafică a scenariului. Coroborat cu alte texte – poetice, programatice – ale lui Gherasim Luca, el ne apare, în destule secvențe, ca ilustrarea unei perspective „non-oedipiene", susținută insistent și căutată în felurite moduri pe atunci. Cele propuse pe scenă amintește cuvintele lui Luca despre „corpul femeii urmărit de pe o poziție non-oedipiană", altfel revelat „sub această lupă a creierului, a inimii și a respirației". „Dacă femeia pe care o iubim se inventează sub ochii noștri [...], dacă ei nu se lasă măriți, mirați, surprinși..." – scria în alt loc poetul, și în scenariu regăsim procedeul prezentării fragmentare, decupate, cu intenția unei recompuneri din elemente de covârșitoare senzualitate. În „dansul intrauterin", aparițiile și disparițiile lente ale femeii prin orificiile din pereți vor să dea impresia teribilă a unui „corp tăiat cu ferăstrăul" și nu pot să nu fie asociate cu procedeul decupării practicat în „cubomanii". De altfel, procedeul este sugerat și prin apropierea „aritmică a diferitelor părți ale corpului: mâini-gură, gură-picior, degete-pulpă, ochi-sâni, brațe-spate", prin care se intenționa o vizualizare singulară a „spasmului erotic". Sau, cum spunea poetul în versiunea franceză a *Inventatorului iubirii*: „ces corps de femmes dynamités par moi / fragmentés et mutilés / par ma soif monstrueuse / d'un amour monstrueux".

Femeia (și Dublul său) din *Ocean* vor să dea o imagine a „femeii nenăscute" (o Venus în viziune suprarealistă) – a „femeii-orchestră", pentru că fiecare gest al ei va afla „o infinitate de ecouri simultane [...] în fibre, în degete, în priviri, în păr". Pentru a evidenția o stare (obsesivă, halucinatorie) și, deopotrivă, o apariție miraculoasă, „sunt silit să inventez un mod de a umbla, de a respira, de a exista" – se explica Gherasim Luca. Microimpulsuri și corelații gestice, stranii, microdinamică violentă, dar dificil de sesizat în amănunt și în totalitate „dansul intra-uterin" propunea o ieșire a spectatorului din obisnuita contemplare a trupurilor ca plastică în mișcare, pentru a le atinge cu privirea carnalitatea convulsivă. În text, descrierea mișcărilor este apropiată parcă de un obiectiv cinematografic,

până la prim-plan și plan-detaliu. Scenariul suprarealist *Ocean* ni se descoperă, azi, ca un precursor remarcabil al teatrului-dans.

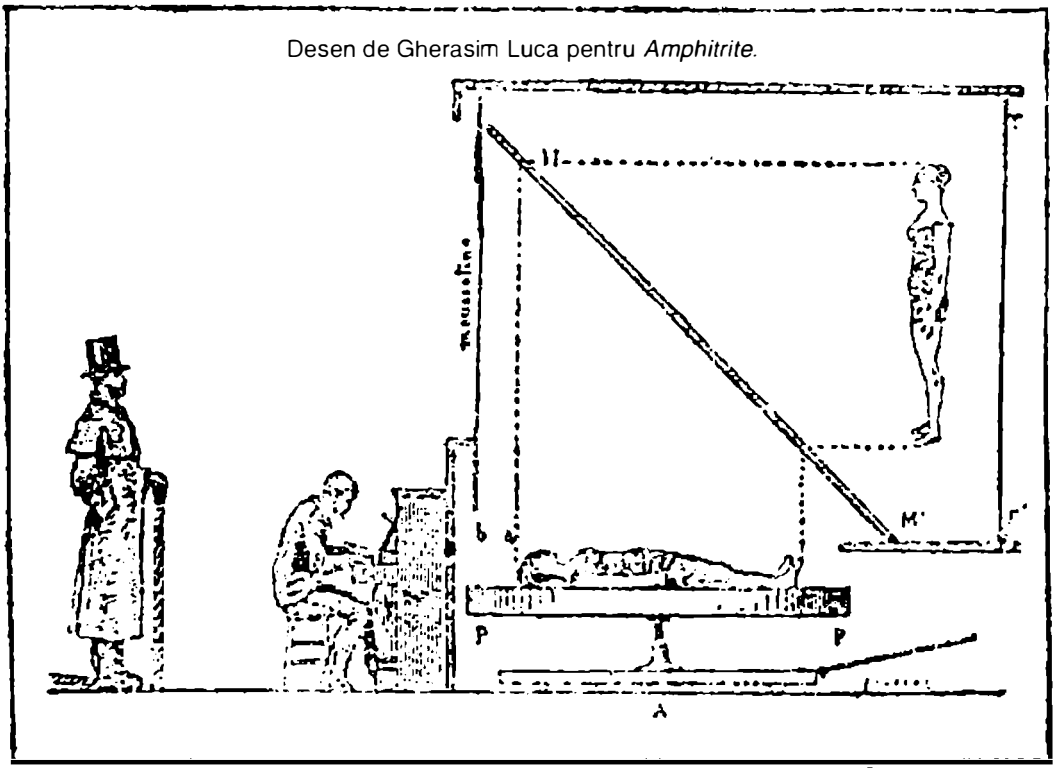
La fel, *Amphitrite* care, până acum, nu a produs nici un comentariu în acest sens. Gherasim Luca începe cu o indicație precisă: „Se ridică cortina unei mici scene. Se vede practicată, într-un ecran, o deschizătură rotundă pe care e întinsă o muselină transparentă. În spatele acestei museline, cam la doi metri distanță, un decor reprezintă cerul cu nori; în partea de jos, o pânză închipuie, în prim plan, marea". Comandată ca la circ sau în panoramele de bâlci, Amphitrite apare din valuri „în costum de nimfă de balet". Luca s-a ocupat atent de realizarea acestei apariții, cu plutirea și rotirea ei uimitoare și a făcut desene tehnice speciale, cerând utilizarea unei oglinzi și a unui platou mobil. În *Ocean* se trecea de la carnal la imagine proiectată – aici, invers, de la imagine la întrupare... Amphitrite și partenerii ei, „corpurile lor, carne, tăcere și magnetism – scrie Luca – evoluează în spațiul-timp". Este un scenariu mult mai descriptiv și explicativ decât celălalt, conceput în vederea unui spectacol-argument, când „femeia iubită, până astăzi simplu obiect pierdut și găsit în zadar, a devenit în felul nostru de a iubi eterna cutie de surprize a acelei lumi ce trebuie schimbată, inepuizabil agent al dereglării spiritului și al materiei, animate de dorință. Dialectică deschisă ce depășește dialectica închisă în cercul naturii oedipiene, melancolică și persecutoare". În comparație cu senzualitatea „dansului intrauterin", acum se intensifică miraculosul, totodată detaliile crude, șocul oribil, chiar scabros, dar – trebuie remarcat – cu umor. Totul în maniera spectacolului de circ, cu evoluții, aici, la tavan (nu la cupolă!), cu momente inspirate de clovni, acrobați și jongleri, sau cu inexplicabile numere iluzioniste. Din tavan, coboară un scaun cu o mână tăiată, lividă, și un bărbat agățat de piciorul lui. Părul Amphititrei este format din „patru pui proaspăt tăiați" – pieptănându-se, înfige pieptenele în trupul puiului din care țâșnesc plămâni, măruntaie, inimă, pipotă. Bărbatul execută la tavan „mișcări de animal puternic" și este numit „omul-policandru", caracterizat de Luca: „voluptuos, monumental, extenuat și, totuși, mobil". Un ochi de femeie este ascultat ca un ceas. O cupă căzută de sus despică femeia „în două părți egale", dezvăluind un coridor din care se înalță păsări de noapte. Trupul bărbatului „zbuciumat de frisoane" epileptice desenează un unghi drept, iar cele două jumătăți de femeie se potrivesc perpendicular, dintre ele răsărind curcubeul. Mai reținem: sânii fosforescenți și zburători ai Amphitritei, avalanșa viermilor strălucitori, vacarmul instrumentelor („toba, sirenele și dinamita"!). Apar personaje cu nume lungi și ciudate: Ciclul de cercuri concentrice obținute prin aruncarea unei pietre pe suprafața unui acvariu, Funcția comestibilă a visului, Impulsul către grote (travestit, însă, în Ceea ce este întotdeauna gazos), Iritanta iritată, Umbra mereu credincioasă, un grup de Violuri abisale imprimate. Un personaj, Faimoasa tendință de reconciliere a apei cu focul, va recita poemul *Passionément* (anunțat de Omul-policandru): *„les pas pas passio / pas passion / passion passioné né né / il est né de la né / de la néga ga de la néga / de la négation passion gra cra / crachez cra crachez sur vos nations cra"* – un lung poem de maximă dificultate pentru recitator. În fluxul metamorfozelor verbale, „înoată" numeroase indicii de atitudine nonoedipiană și revendicări de manifest suprarealist. La sfârșit, literele incandescente ale cuvântului „Indezirabil" luminează peretele alb – ca refuzul scontat în mentalitatea socială existentă.

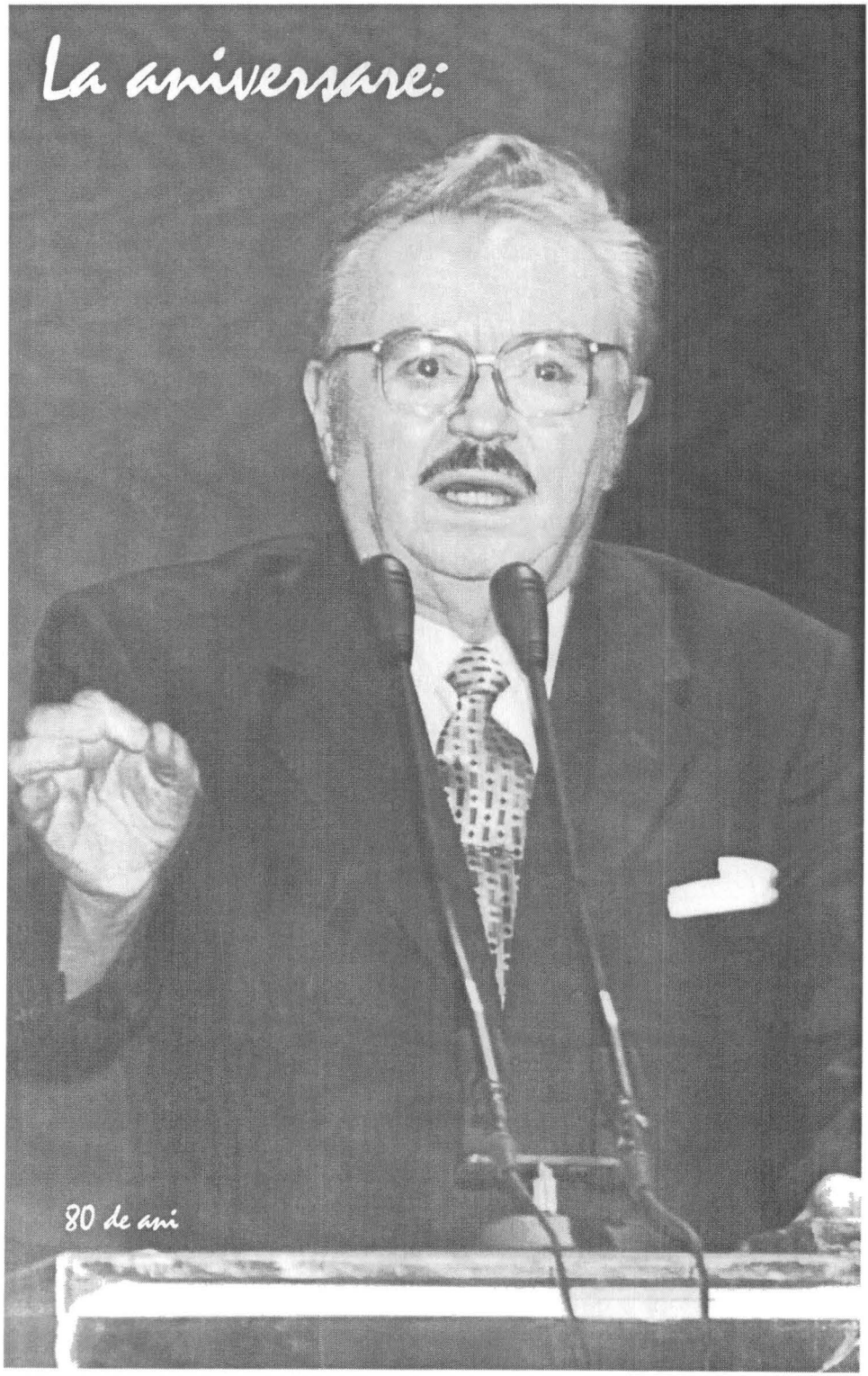
Cei care l-au văzut pe Gherasim Luca recitând *Passionément*, o dată cu alte poeme ale sale, în emisiunea TV realizată de Raoul Sangla în 1988, au rămas cu imaginea unui personaj de neuitat. Spunându-și versurile, supunându-se lor, succesiunea de modificări și reveniri sonore sugera o corectare tensionată, o

căutare inepuizabilă a cuvântului, intens dramatică. Între litere. între silabe, se stabilește un „viol" deliberat (cum spune în poemul *Le Triple*: „le *s* du stable est violenté par le *in* de l'instable"). Automatismul suprarealist se întâlnește, adesea muzical, cu calculul lettrist. Chiar și atunci când pare – cum s-a zis – „o bâlbâială", ea conține „un pericol în suspensie"... Această „bâlbâială", amuzantă pentru unii, bruiază o emoție profundă. Sunt metamorfoze aparent libere, de fapt o dialectică determinată în linia cuvintelor și (iar) a fragmentelor sonice, utilizată frecvent în volumul *Le théâtre de Bouche*. În gura lui Gherasim Luca, cuvintele se atrag și se resping, se fac și se desfac repetat, rostite apăsat, sacadat, amintindu-ne de o rostire ritualică, de un descântec. Uneori, le rostește cu toată gravitatea celor exprimate, alteori cu imperceptibil umor, pe care masca poetului nu-l trăda. Pentru că el ne vorbește despre „la vie derrière les idées", despre „la vie entre les idées". Dar, în această situație, „il faut violer la vie viollament". Nu mai rămâne decât acel „vide derrière de l'angoisse". Ce părea ludic la lectură, se dezvăluia dramatic, altfel motivat lăuntric, când era spus de Luca. Spunea poemul *Passionément* cu o agățare exasperată de fiecare cuvânt, de fiecare silabă, într-o „bâlbâială" torturată de un continuu cutremur interior. Rotire în loc, reluare, imposibilitate a evadării, din acest vârtej de sunete auzindu-se brusc limpedele *„je t'aime"...*

Prezența poetului-interpret, văzut pe ecranul televizorului, nu putea fi omisă din paginile dedicate textelor sale de spectacol. Nu-i vom uita ieșirea omenească din cadru, la sfârșitul recitalului, ștergându-și din mers chelia, abandonându-se repede, parcă jenat, deranjat de cele întâmplate, la care s-a dedat. O deplasare în diagonală, spre marginea de sus a cadrului: ca o ieșire din scenă, spre culise sau, poate, spre cer...

Desen de Gherasim Luca pentru *Amphitrite*.





ION LUCIAN

Ion LUCIAN

„Nu pot să-i iert pe cei care pun piedici apostolatului nostru"

Oana BORȘ: *Aveți peste 50 de ani de carieră, pornită încă de la început pe cele mai înalte trepte. Ați jucat în aproape toate teatrele capitalei, alături de actori prestigioși și sub bagheta regizorilor celor mai importanți. Însuși debutul dumneavostră a fost pe scena Naționalului. În ce spectacol?*

Ion LUCIAN: Se poate numi debut, un eveniment care s-a petrecut la două luni după angajarea mea prin concurs.

O.B.: *Era anul...*

I.L.: 1942. Eu eram în Național așa, ca zilier, în figurație, din 1940, de pe când eram încă elev. În 1942, am dat bacalaureatul, făcusem deja un an de Institut, în paralel cu ultima clasă de liceu. Toamna, Naționalul a organizat un concurs pentru cinci locuri de actori bărbați. Eu nu aș fi avut dreptul să mă înscriu, pentru că abia terminasem anul I, dar prin derogarea obținută de George Calboreanu, care mi-a spus: „Pușiule, înscrie-te și vom vedea". Am reușit. Asta a fost prin august, septembrie. Și în noiembrie a lipsit un interpret care juca Guliță în *Coana Chirița*. Cum eu eram în teatru și mă cunoșteau toți, mi-au spus: „Ai curaj să intri?" Am răspuns: „Am!". Și acesta se poate spune că a fost debutul, pentru că din momentul acela toți ochii au fost pe mine. A fost declicul carierei mele.

O.B.: *Ce profesor ați avut?*

I.L.: Pe Ion Manolescu. Și, într-o anumită situație, pe Marioara Voiculescu.

O.B.: *V-a marcat acest lucru?*

I.L.: Evident! Până astăzi. Mai mult decât atât, multe dintre sfaturile lui le-am trecut studenților mei, majoritatea dintre ei actori de mare prestigiu azi. Așa, spunând în grabă câțiva,elevi mi-au fost: Florin Piersic, Dem Rădulescu, Simona Bodoc, Catița Ispas. Și, deci, Manolescu a fost un dascăl de mare, mare valoare. Dar relațiile noastre au început de la o mică dispută. Eu m-am înscris la Conservator în paralel cu ultima clasă de liceu. Având carnet de student, îmi era rușine că sunt și elev. Așa că nu am spus nimănui. Cursurile lui Manolescu erau lunea și marțea. Mă duceam o săptămână lunea la cursuri, marțea la liceu, iar săptămâna următoare invers, ca să nu bată la ochi. Timp de trei luni de zile mă tot întreba: „Mai ai și alte preocupări? Am spus: „Da, maestre, m-am pregătit pentru inginerie." „Păi, fă-te inginer". Fă-te inginer, azi, fă-te inginer mâine...L-am crezut. Și nu m-am mai dus în a doua jumătate a anului. Făcând însă figurație la Național și intervenind acest concurs, a trebuit să mă întorc. Mi-am dat restanțele și am trecut în anul II. Când m-a văzut, mi-a spus: „Iar ai venit?". „Da, maestre, ce să fac, acum sunt actor la Teatrul Național." „Cum asta?" Și i-am povestit. Din clipa aceea a lucrat cu mine, într-un singur semestru, 17 roluri. Atunci abia am îndrăznit să-l întreb, mai ales că dăduse un interviu în care declarase că sunt elevul său preferat: „De ce m-ați trimis la inginerie?" „Pentru că lipseai." „Și ce dacă?" Răspunsulul lui a fost: „Prefer să renunț la un actor talentat dacă nu-i serios, decât să las să pătrundă în profesie oameni fără deontologie."

O.B.: *Dincolo de talent, seriozitatea este cheia reuşitei în meseria aceasta?*

I.L.: Absolut! Nu se poate altfel. E o meserie... detest cuvântul meserie! E o profesiune care nu poate să nu se includă în nişte rigori, pentru că este o profesiune de echipă. În sistemul ei de execuţie trebuie să fii de o corectitudine de nezdruncinat. Al doilea exemplu al seriozităţii faţă de scenă mi l-a dat mentorul meu spiritual, Calboreanu. În prima mea săptămână de actor al Teatrului Naţional (aveam 18 ani), Calboreanu m-a luat de umeri şi mi-a spus: „Colega, bine ai venit. Şi hai să facem o prinsoare. Cine vine al doilea în teatru, plăteşte vinul din seara respectivă." Bineînţeles că mie mi s-au înmuiat picioarele. Cum să îndrăznesc eu să plătesc vinul maestrului Calboreanu? Aşa că am venit cu două ore mai devreme. El era în teatru. Am venit cu două ore jumătate mai devreme. El era în teatru. Pe urmă am aflat că, în fiecare zi în care avea spectacol, venea devreme în cabina sa, pe care o transformase într-o mică garsonieră, îşi făcea o cafea, citea rolul din seara respectivă, se pătrundea de atmosfera spectacolului. Sigur că niciodată nici măcar nu am oferit un pahar de vin maestrului pentru sfatul lui bun, dar m-am obişnuit să fiu foarte punctual. Şi aşa s-a explicat şi intrarea în rolul Guliţă. Aveam, ca figurant, o intrare abia în actul al III -lea. Or, eu, cu o oră înainte de începerea reprezentaţiei, eram în cabină. Îmi aduc aminte că citeam *Mitologia* lui Popalizeanu. De acolo m-au luat în spectacol şi atunci a început cariera mea

furtunoasă și strălucită, îndrăznesc să spun. Din clipa aceea am jucat la Teatrul Național, în trei stagiuni, 74 de roluri. De la 2–3 replicuțe până la Hlestakov din *Revizorul*.

O.B.: *Legat de generația aceasta, Vlad Mugur spunea că o dată cu actori ca Bălțățeanu, Aura Buzescu, au murit marii domni și doamne din teatrul românesc.*

I.L.: Aș îndrăzni să-i dau dreptate. Cu toate că și astăzi mai sunt numeroase personalități de valoare în teatre care au înțeles necesitatea respectului pentru profesie. Sigur, nu mai este atmosfera de atunci. Am explicat relațiile cu maestrul Calboreanu. Au fost ca ale unui părinte față de copilul său. Dar când îl vedeam în capătul culoarului, ne lipeam de ziduri, parcă eram afișe, ca să nu-i luăm aerul. Era un respect absolut, neconstrâns, neimpus, neexpus ex-catedra. Era sentimentul de respect pentru cel mai în vârstă și mai dotat. E adevărat că este mai greu acum, după 50 de ani de negație a valorii. Politica antivedetă a cam încurcat lucrurile, iar aceasta se prelungește, din păcate, și acum. Poate chiar mai acut.

O.B.: *Revenind la cariera dumneavoastră, a fost firească îndreptarea către comedie?*

I.L.: A fost, pentru că în primele mele manifestări, tinerețea, exuberanța, jovialitatea mă împingeau către acest gen. Mai ales că am avut o ascensiune rapidă. La 21 de ani, după trei stagiuni, mi-a fost scris numele cât înălțimea trupului, cu becuri, pe Atheneul Român. Pentru un copil acest lucru este șocant. Se pusese, deci, amprenta de actor comic. Așa că am respectat-o. Dar a venit un moment la Teatrul Municipal când doamna Bulandra m-a distribuit în rolul Marinarului șchiop din *Uraganul* (1957, n.r.). Aveam 17 tablouri de comedie și în al 18-lea, un moment de dramă. Mi-a fost o frică nebună. Deja, de la al 16-lea începusem să estompez latura comică, să nu fie șocul prea puternic. Dar al 18-lea tablou a fost o clipă crucială pentru mine. După ce am terminat și am auzit păcănitul poșetelor în căutarea batistelor, m-a străfulgerat un curent și mi-am dat seama că am câștigat. Și de acolo, probabil, s-au întâmplat și niște mutații organice în mine. Am jucat foarte multe roluri de dramă, și nu am decepționat. Nu vreau să spun mai mult.

O.B.: *Și cel mai important rol, sau cele mai importante roluri?*

I.L.: Sunt așa de numeroase, încât este foarte greu să fac o selecție. Dacă m-aș referi la un jalon. Acesta este Jean din *Rinocerii*.

O.B.: *Spectacolul lui Lucian Giurchescu, din '65.*

I.L.: Din '64. A fost un triumf. Eugen Ionescu a făcut o afirmație uluitoare: „Datorită vouă am înțeles dimensiunile piesei mele". Spectacolul avea un amestec special de tragicomedie. Jean Marchat de la Comedia Franceză, după ce l-a văzut la Paris, mi-a dat cheile palatului lui, spunând: „Stai acolo cât vrei, este cadoul meu." Directorul Comediei Franceze de pe atunci, mi-a pus la dispoziție, pe toată perioada șederii mele acolo, loja direcției. A fost fabulos. Am mai avut un spectacol, după un text scris de mine, *Snoave cu măști*, în care jucam 8 personaje (1974, Teatrul „Ion Creangă" n.r.). Toate viciile umane personificate în 8 măști. Am străbătut cu el America, Japonia, Europa. Am montat piesa apoi cu o trupă franceză. Un titlu de cronică din America suna așa: „Dacă toți românii ar fi avut dinamismul actorilor de la Teatrul Creangă ar fi avut de mult un om pe lună." Ăsta a fost unul dintre marile momente ale carierei mele. Cu asta a început și cariera de regizor internațional.

O.B.: *Nu foarte mulți actori fac regie. Rămân în profesia lor. De ce ați simțit nevoia să vă exprimați și altfel pe scenă?*

I.L.: Prima încercare îi aparține doamnei Bulandra. A fost, cred, în 1952, când s-a sărbătorit Caragiale la Teatrul Municipal. Doamna Bulandra a avut ideea

să-mi încredințeze regia unui spectacol, un montaj de schițe ale lui Caragiale, punându-mi la dispoziție cei mai buni actori. A avut încredere în mine. Și a fost o mare reușită, un mare bum. La tradiția caragialescă pot spune că am contribuit cu gânduri noi. De exemplu, în *Lanțul slăbiciunilor*, în loc să se ducă el după cucoane, veneau ele după el. Și atunci se crea cu adevărat lanțul. De la apariția celei de-a treia, a patra, tot scheciul a fost aplaudat. În continuare, mi-a dat să fac spectacole pentru tineri și copii. De acolo a început și dragostea mea pentru teatrul destinat copiilor. Treptat, treptat, am simțit că pot să îndrăznesc să spun ceva în regie. Și am avut câteva succese și aici și peste graniță. Am montat spectacole și la Bruxelles, la Paris, la Montréal, la Roma...

O.B.: *... la Tel Aviv.*

I.L.: La Tel Aviv am fost în ultimii trei ani. M-au invitat inițial să montez *Băieții de aur din America,* și acum, *Tevie lăptaru* de Șalom Alehem. Cu acest spectacol, mi-am permis să răstorn niște relații de zeci de ani. Adică l-am scos pe Șalom Alehem din raftul umoriștilor mondiali celebri și l-am înscris în sertarul dramaturgilor profunzi. Șocul spectatorilor a fost mare. Iar cronicile foarte bune.Un jurnalist a avut umorul să spună: „păcat că Șalom Alehem nu l-a cunoscut pe Ion Lucian."

O.B.: *Ați călătorit foarte mult, după cîte știu eu ați stat o perioadă lungă și în Japonia...*

I.L.: În Japonia am stat cam un an și jumătate, dar dacă adun tot, am stat în afara țării, aproape 9 ani!

O.B.: *Există particularități distincte ale publicului din continente diferite..*

I.L.: În ceea ce privește publicul, nu. Între școlile de teatru, da. Publicul este, totuși, același peste tot...

O.B.: *Nu are așteptări specifice?*

I.L.: Nu, nu așteptarea e diferită. Ci receptarea. Am un exemplu absolut uluitor. Când am fost în Anglia, am fost invitat să văd la Stratford un Shakespeare. Și am zis: „Doamne, Dumnezeule, am norocul să văd teatru la Mecca lui". Numai că am nimerit peste un spectacol prin care acest reputat colectiv a vrut să demonstreze că poate să fie modern. Am văzut *Cum vă place*, în care ducele uzurpator era în smoching, cu ochi de pirat, ducele uzurpat era în costum colonial, Audrey, păstorița, era o fată de vreo 120 de kg., Jack Melancolicul era un isteric... Și acolo am fost martorul următorului fenomen: la sfârșitul spectacolului, publicul s-a ridicat în picioare și nu a greșit nici măcar unul să bată din palme o dată. Au rămas într-o tăcerea demnă. Nu părăsise nimeni sala în timpul reprezentației, au vrut să vadă fenomenul până la capăt. Asta înseamnă o educație teatrală pe care nu am mai văzut-o nicăieri. Legat de așteptare... Poate că există niște nuanțe. Publicul polonez, de exemplu, este mai înclinat către analiza rece, intelectuală. Discuțiile lor de la sfârșit sunt de acest gen. Nu gustă un spectacolul cu arderi. Publicul american, în pofida concepției care o avem despre această țară, este foarte bine educat din punct de vedere teatral. Fiecare își respectă opinia sa pentru Off, Off-Off sau superproducții. Se duce acolo, pentru că acolo se simte bine, dar în comportament lui nu sunt diferențe.

O.B.: *Și în Japonia?*

I.L.: Experiența japoneză a însemnat pentru mine un lucru esențial, din punctul de vedere al regiei, în special. Prima dată am fost acolo cu Teatrul din Ploiești. Apoi, peste 9 ani, am fost cu Teatrul Creangă, cu *Snoavele...*, și am avut un succes imens. Peste puțin timp, am fost rechemați cu *Cenușăreasa*. Între aceste două etape, eu am montat piesa mea, *Cocoșelul neascultător*. Am dat peste o trupă, așa cum sunt majoritatea la ei, care era formată în teatru de

imagine, nu de trăire. Din punctul de vedere plastic, al expresiei corporale, al tabloului, erau impecabili. Piesa fiind interactivă, solicită publicul la participare, și dacă nu trăiește împreună cu interpreții, se rupe contactul. Și a trebuit, în foarte scurt timp, să le schimb mentalitatea de joc. Dar au făcut-o cu o dezinvoltură și cu o profesionalitate ce m-a uluit. Pe urmă, am aflat care era secretul reușitei: atunci când repetam cu ei, nu știam că suntem filmați. Era ca un fel de cameră ascunsă. Și, după plecarea mea, ei rămâneau până seara târziu, revedeau și repetau așa cum le cerusem eu. A doua zi eram uimit. Îmi spuneam: „Doamne cum au prins toate indicațiile așa de repede?".

O.B.: *O dovadă de dăruire aparte față de munca lor.*

I.L.: Mentalitatea de teatru din Japonia este cu totul greu de înțeles în Europa. Am fost invitat să văd un spectacol clasic japonez, foarte bine cotat. Se numea *Pământ*. Juca o vedetă pe care zilnic o vedeam ori într-o emisiune de televiziune ori într-un film. Și în mașina care mă ducea la spectacol, era la o distanță de 90 km, am spus: „Asta trebuie să fie plină de bani." „Da de ce?" „Păi nu joacă atâta în teatru, în filme?" „A, nu știți cum e la noi." „Nu", zic. Și mi s-a explicat. Ea facea un contract pentru un film, nimeni nu știe cât lua, dar venea singură la teatrul în care juca și spunea: „Dragii mei, am făcut un film, uite contribui cu 10 milioane de yeni." Își oprea cât avea nevoie și restul îi vărsa în bugetul teatrului. Și așa fac toți. Din asta se cumpărau reflectoare, se monta o nouă piesă. Căci teatrul este familia lor. Propune asta în Europa și ieși linșat!

O.B.: *Ați exersat și profesia de dramaturg, așadar. Cum s-a întâmplat?*

I.L.: Nu știu cum s-a întâmplat, dar când am pus mâna pe condei și am văzut că rămâne ceva în urma lui, am spus: „De ce, nu?". Acum am căpătat o mai mare experiență din cauza profesiei, la traduceri și dramatizări. Pentru că, în momentul în care scriu pe hârtie textul, îl și joc. Ceea ce e foarte important. Sigur, excepția confirmă regula, marii dramaturgi ai lumii nu au nevoie de așa ceva. Apropo de asta, îmi aduc aminte de o mare bucurie din viața mea. Am jucat *Snoavele...* la Paris, am avut o stagiune de 48 de spectacole, iar ultima reprezentație era pe 17 februarie. În acea zi, se comemorau 300 de ani de la moartea lui Molière (1973, *n.r.).* Spectacolul începea cu discursul unui director de trupă, într-un bâlci al marilor clovni. Rolul acesta îl jucam eu și ceream voie publicului să prezint un spectacol. În seara aia le-am spus actorilor noștri: „Fiți atenți, astă-seară nu spun textul, spun altceva. Fiți atenți și reacționați." Am venit în față și am zis: „O trupă de artiști a venit de la 3 000 de km distanță să vă prezinte un spectacol și vă cere permisiunea să dedice acestă reprezentație celui care a înnobilat profesiunea noastră, arătând latura ei eroică, nu numai cea funambulescă. Dați-ne voie ca spectacolul din astă-seară să-l închinăm celui care, acum 300 de ani, și-a dat sufletul în fața propriilor spectatori și. astfel, jucând cea mai dureroasă farsă din viața lui." Asta a creat o impresie de nedescris în sală. A fost un spectacol divin. Fiind ultimul, s-a încheiat cu celebra cupă de șampanie de despărțire, sala fiind aproape plină de gazetari, de cronicari, oameni de teatru. Și s-a constat că nici un teatru din Franța nu sesizase evenimentul. A trebuit să vină un român să le aducă aminte.

O.B: *Să vorbim un pic și despre teatrul pentru copii, de care sunteți atât de legat. Dragostea a început atunci cînd ați montat pentru prima dată un astfel de spectacol?*

I.L.: A început în momentul în care am văzut valoarea incomensurabilă a acestui public. Noi, adulții, avem puterea de discernământ, de analiză, de comparație. Ei sunt la primul contact. Și ce prezinți, așa rămâne pe viață. De

aceea, răspunderea este foarte mare. De aceea, nu avem voie să-l violentăm, să-l siluim. Dacă nu-l cucerim de la început, l-am pierdut. Dacă nu-i câştigăm încrederea în ceea ce vede, invariabil începe să vorbească, sau vrea să plece. Nu au criterii, au poziţii. Şi trăiesc cu o credinţă emoţionată. Am cunoscut asta, pentru prima dată, atunci când am jucat la Municipal o piesă pentru copii şi am văzut cu câtă pasiune participau. Ăsta este şi secretul piesei mele *Cocoşelul neascultător.* Se joacă de 50 de ani şi a ajuns şi în abecedarele din Spania. Ştiind nevoia copiilor de a participa, am scris-o în această idee, copilul să simtă dorinţa de a fi acolo. Asta implică o răspundere imensă şi explică şi pasiunea pe care am avut-o.

O.B.: *Deci aţi înfiinţat Teatrul „Ion Creangă", din pasiune.*

I.L.: Doi ani m-am tot luptat, pe la toate uşile am bătut, explicând nevoia unei instituţii pe care a preconizat-o, încă din 1924, Victor Ion Popa. El a fost precursorul, el a introdus noţiunea de „teatru pentru copii" în locul „teatrului de copii", făcând diferenţiere clară între serbările şcolare, unde copilul se poate manifesta, şi spectacolele făcute de profesionişti pentru copii. Léon Chansonel, care este un fel de Victor Ion Popa al Franţei, a întrebat trei actori, care jucau în teatrele pentru copii, de ce fac acest lucru. Unul a spus, pentru că-i place, altul, pentru că nu are alt angajament, iar al treilea: „Pentru că vreau să fac o catedrală mai frumoasă decât cea din Chartres.". Aici stă toată concepţia despre acest gen de teatru.

O.B.: *Dumneavoastră aţi mai construit şi Teatrul Excelsior...*

I.L.: Imediat după revoluţie, au venit la mine şase actori din „Creangă„, care întâmplător erau şi cei mai buni, dar care aveau un moment de decepţie acolo. Se întâmplă în cariera unui actor să nu ai întotdeauna un parcurs lin. Iar acolo, se instalase, prin directorii care mi-au urmat, ideea demitizării marilor poveşti ale copilăriei. Aşa că au venit să mă roage dacă nu sunt de acord să facem un teatru. Am stat eu şi m-am gândit: „Se schimba o epocă, ce facem cu ăştia micii?„ Şi atunci m-am dus la Pleşu...

O.B.: *Pe atunci ministru al Culturii.*

I.L.: Da. Şi i-am spus. I-am explicat că Bucureştiul are, să zicem 250 000 de copii. Ca să vină o dată pe an la teatru, nu sunt destule locuri. Imediat a fost de acord. Eu vroiam să fac un teatru particular. A avut intuiţia să spună: „N-ai să reuşeşti. Lasă, să te luăm sub aripa Ministerului Culturii. Şi cînd îţi iei zborul, nu ai decât." Era perioada romantică a schimbării de orizont. Am cerut atunci sala asta, de lângă Hotelul Union, care ştiam că este dezafectată. Mi-a dat-o şi mi-a mai dat 90 de milioane pentru reparaţia ei. Numai că atunci când am intrat aici era mizeria de pe lume. Era plină de mormane de hârtie, de moloz. Era a Bibliotecii Academiei. Şi nu au vrut să se mute, câţiva ani buni. Timp în care eu am vagabondat în toate teatrele şi am pierdut banii, pentru că 90 de milioane nu au mai însemnat nimic. De atunci sunt paisprezece ani, dintre care trei jumătate, chiar patru, i-am pierdut certându-ne cu Academia. În '93, '94 am reuşit să fac un contract de asociere cu un trust israelian care a renovat Unionul şi care ar vrea să pună mâna şi pe locul acesta, cu obligaţia să construiască un teatru nou pentru copii (iar la etaj birourile firmei). Clădirea rămânând statului. Totul a fost pus la punct, contracte, tot... A lipsit o semnătură. Cea a Ministrului Culturii de atunci. Şi acest ministru, coleg şi prieten cu mine, a refuzat. Pentru că a fost încolţit din toate părţile de întrebări şi acuzaţii, ne-a trecut la Primărie. Ştiind, de fapt, că în locul unei semnături aveam nevoie de 93 de semnături, pe care le-am obţinut în decurs de alţi patru ani. Când totul a fost semnat, Lis a căzut, după ce toţi şi-au luat lozul cu prisosinţă. Eu am zis: „Doamne, Dumnezeule, de ce sunt blestemat? Trebuie să o iau iar de la capăt si cu Băsescu?" Spre surprinderea mea, Băsescu, din primul

moment, a fost pentru, a cerut ca într-o săptămână să semneze el. Și de atunci sunt cinci ani de când aștept să se înceapă construcția...

O.B.: *Și sunt șanse sau nu?*

I.L.: În luna martie se pare că vor începe.

O.B.: *Este o diferență între ceea ce își propune Teatrul Creangă acum și ceea ce vă propuneți dumneavoastră?*

I.L.: Nu. Criteriile și aspirațiile sunt comune. Nu ne simțim în concurență neloială, dimpotrivă, ne ducem foarte bine viața independent unii de alții, dar în colaborare. De exemplu, eu acum lucrez la ei un remake după *Cenușăreasa*. Părerea mea este că Bucureștiul mai suportă încă un teatru de genul acesta. Dovada cea mai bună este că Opereta își face planul cu spectacole pentru copii, s-a înființat și Secția de Teatru de Operă pentru Copii. Noi jucăm în fiecare zi a săptămânii, iar duminica dimineața avem două reprezentații.

O.B.: *Probabil, în orice meserie există compromisuri. Care sunt, pentru dumneavostră, compromisurile acestei profesii?*

I.L.: Nu pot să spun că am ceva să-mi reproșez. Sigur, compromisuri a trebuit să fac, constrâns. De altfel, totdeauna există o legea a compromisului. Rămâne întotdeauna un decalaj între ceea ce își propune un creator și ceea ce a reușește să facă. Important ar fi ca acest decalaj să se apropie de zero. Dar nu se poate. Înainte vreme, piața era atât de săracă încât trebuia să găsești tot felul de artificii ca să faci o montare așa cum ți-ai dori. Sau să faci o distribuție ideală. Acestea sunt compromisurile pe care viața ți le impune. Tu, personal, nu ai voie să faci compromisuri. Acum problema este la fel de acută ca pe vremea comunismului, pentru că, spre stupefacția mea, birocrația începe să devină mult mai mare decât atunci. Acum ai tot ce-ți viseză ochii pentru a realiza un spectacol, dar nu poți să te apropii, fie din lipsă de bani, fie că nu-ți dă voie legea. Și iar ești silit la compromisuri. Dar, în spectacolele noastre mizăm pe imaginația copilului, să contribuie la ceea ce nu-i putem oferi. Pentru asta, trebuie să ai abilitatea să i-o provoci. Așa că am putea spune că sărăcia este stimulatoare.

O.B.: *Iar frumusețea profesiunii?*

I.L.: Am să povestesc două întâmplări legate de *Cocoșelul neascultător*. Și cu asta se explică totul. L-am montat prima oară în sala Liceului Sfântul Sava. Era o sală foarte mare, cu fosă de orchestră. O mamă, care a venit cu copilul la spectacol, a ieșit în pauză cu o colegă de-a ei. Când s-a întors, a întrebat copilul dacă și-a mâncat sandvișul. El a zis că da. La un moment dat, furată și ea de jocul actorilor, a observat că nu mai are copilul lângă ea. Disperată s-a uitat unde e, unde e, și l-a văzut cu bărbia sprijintă de balustrada fosei și strigând după cocoșel. „Cocoșel, vino încoace, vino să-ți dau șunca. Ți-am păstrat-o. Este cea mai bună." Asta este un aspect. Pentru asta merită să faci orice sacrificii în lume. Iar când am montat din nou la Giulești, i-am dat sonorizatorului textul spunându-i că are notate pe el toate intervențiile muzicale. Mi-a zis: „Nu-i nevoie, domnule Lucian. Le știu pe dinafară. Asta este primul spectacol pe care l-am văzut în viața mea." Și acum era inginer de sunet... Pentru asta nu pot să-i iert pe cei care pun piedici unui... unui asemenea apostolat, fiindcă, în afară de bucuriile mari sufletești, nu ai altele. Eu, desigur, nu am suferit prea mult pentru că nu am abandonat nici cealaltă latură, a spectacolelor de adulți, scrisul, profesoratul... Dar teatrul pentru copii a fost dominanta vieții mele. De asta, acum, destrămat, dărăcit de viață, am ajuns chiar la o fază îngrijorătoare. De câte ori vreau să stau de vorbă cu copiii, îmi dau lacrimile, de emoție...

Interviu realizat de *Oana* BORȘ

Nu se poate trăi fără prietenie

Pe vremea când în sălile de teatru publicul stătea cu paltoanele pe el, iar actorii tremurau în cămăși sau în toalete transparente, s-a petrecut odată un evenimnet excepțional și plin de semnificații. Un spectator și-a scos paltonul și haina pentru a fi „la fel" cu actorul de pe scenă, silit de rol să joace în cămașă. Mai mulți spectatori i-au urmat exemplul și, în ropotele de aplauze ale unei săli pline, s-a certificat un act de admirație și solidaritate, emoționant prin semnificațiile lui.

Ce resort a clacat, după '89, de s-au răcit aceste relații? Sălile, uneori goale, să marcheze oare numai un fel de „complicitate" politică, teatrul fiind atunci singurul aliat spiritual al marelui public?

Unde s-au ascuns acei spectatori?

Totuși, la fiecare pas, pe stradă, sunt întâmpinat cu calde zâmbete: „Să trăiți, maestre!". Și asta îmi încălzește inima. Cu colegii și vecinii ne salutăm rece și suspicios. cinci decenii am fost educați în spiritul... „Colegul și dușmanul meu...". Omul de lângă tine putea fi un potențial adversar, care să-ți ia postul, apartamentul, prima sau kilul de carne dinaintea ta, la coadă! Credeți oare că toate aceste insinuări, urmate de priviri piezișe, de instigări, de îndoieli în gând și teama unui cuțit în spate, nu au lăsat urme grele?

Haideți, oameni, să ne descotorosim de aceste sechele, să ne deschidem brațele și sufletele pentru o atmosferă de stimă și iubire.

Urmăresc ziarele, ascult radioul și privesc televiziunile. Vreau să fiu prezent în epoca mea. Nu găsesc o fereastră de lumină în jurnalele de actualități, printre atâtea agresiuni, înșelătorii, crime, războaie, catastrofe, acte inumane... Doamne, să fim, fără speranță, o planetă a sinucigașilor?

Nu se poate trăi fără prietenie, într-o permanentă tensiune și înșelăciune! Dacă mă-ntâlniți pe stradă, vă rog, zâmbiți-mi!...

INTERVIU

KISS TÖRÓK Ildikó

„În centru e actorul..."

Elisabeta POP: *Kiss Ildikó, ai reușit, și a doua ediție a Festivalului teatrelor de Studio din bazinul carpatic, aici, al Oradea, unde, cu o încăpățânare și o consecvență care te onorează, izbutești să menții în viață singurul teatru particular de limbă maghiară din România:* Studioul Kiss *(unii cred că ai dat numele tău Studioului, dar, pentru cei care nu cunosc limba maghiară vom spune că acest cuvânt,* Kiss, *înseamnă de fapt Mic, deci Teatrul tău se numește MIC). Ei bine, acest teatru micuț este amenajat într-o pivniță, devenită un loc plăcut, frumos garnisit cu mochetă, cu scaune comode, cu lumini bune. Și unde spectatorul e întâmpinat cu prietenie de un clovn simpatic și poftit să intre... Voi mai organizați spectacole și în alte spații, unele chiar speciale – cum ar fi o biserică în construcție, o sală de muzeu ș.a. – în țările în care ați mai jucat: Ungaria, Germania, Suedia, Austria. Un repertoriu exigent, opțiuni serioase, distribuții gândite cu cea mai mare grijă, buget minim, organizare impecabilă.*

Îmi amintesc că, după ediția I, în 1999, ai fost destul de sceptică: cheltuielile au fost enorme, iar bugetul neîndestulător, ajutoarele promise n-au venit la timp sau n-au venit deloc. Motiv pentru care ediția a doua n-a mai avut loc, așa cum era programată, în 2001, ci, abia în 2002. Ce idee diriguiește festivalul vostru?

Kiss Török Ildikó: Ideea mea, de a invita trupe din cât mai multe țări din zona ce dă numele festivalului și de a juca în limbile maghiară, sârbă, română, germană, idiș, slovacă, etc. a fost bună. Chiar așa, s-a jucat în trei–patru limbi. Chiar materialele publicitare, toate, s-au redactat în trei limbi: maghiară, română și germană. Am ținut, de asemenea, să nu trădez o altă idee, la care țin foarte mult, și anume să invit spectacole în care, pe drept cuvânt, să stea în centru, actorul, nu neapărat să fie spectacole de regizor. Cu toate că asemenea spectacole, cum ai văzut și tu, n-au lipsit din programul festivalului.

Din nefericire, neavând suficiente resurse materiale, am fost privată, ca selecționer unic, de posibilitatea de a viziona pe viu toate spectacolele înscrise. Uneori ai și surprize, casetele nefiind întotdeauna suficient de concludente.

E.P.: *Alte neajunsuri? Ele ar putea fi înlăturate în cea de-a treia ediție, programată pentru anul acesta?*

K.T.I.: Neajunsuri au fost, de ce să nu recunosc? Renunțări de ultimă clipă: Novisadul, din motive tehnice, un teatru din Subotița din cauza unei actrițe care avea probleme cu copilul ei sau din motive chiar tragicomice, precum cel care l-a împiedicat pe un important poet rom din Budapesta să ajungă cu un recital original, gândit de el, pentru că i s-a furat, da i s-a furat mașina și nu avea acte...

E.P.: *Dar am văzut atunci câteva spectacole foarte bune, excelente chiar, cum ar fi cel al Teatrului „Illyes Gyula" din Beregovo (Ucraina) cu* Așteptându-l pe Godot *de Samuel Beckett (în regia tânărului Vidnyanski Attilá): o viziune originală asupra piesei atât de cunoscute, cu o talentată – pe drept premiată – actriță, Szücs Nelli, în tolul lui* Estragon.

K.T.I.: Și pe care publicul – el a acordat anul acesta premiile – a premiat-o paradoxal, pentru „interpretare feminină", dar, de fapt... masculină... Dar te-am întrerupt, continuă, te rog...

E.P.: *Da, voi continua să spun că au mai fost interesante și spectacolele* Pledoaria lui Iuda, *de Jászberényi Sándor, de la Teatrul Estergom (Ungaria), cu*

doi actori buni, Horányi László și tânărul Jászberényi Gábor (bănuiesc, fiul dramaturgului, nu?), în regia lui Salamon Suba László.

Teatrul German din Timișoara cu o adaptare liberă după Sean O'Casey S-a sfârșit cum a-nceput, *în regia lui Bogdan Ulmu (cu Bernd von Bömches și Marc Ossau). Trupa „Harag György" din Satu Mare, cu un emoționant spectacol Tennessee Williams* Vorbește-mi ca ploaia și lasă-mă să ascult *(cu doi actori admirabili, Vandor Andras și Soós Angela). Și, de ce să nu recunoaștem, Oradea, cu excelentul spectacol* Bolyai János *de Kocsis István (Studio Kiss) cu Varga Vilmos (care a semnat și regia) în rolul titular (împărțind premiul de interpretare cu actorul Horányi) și cu tine în rolul Fetei din vis. Lor li se adaugă spectacolele Trupei Szigligeti cu* Domnul Pursignac *de Molière, în regia și scenografia lui Denzi Szilárd, și cel al actorului Emil Sauciuc cu spectacolul-dans BUTO,* Nu judeca, nu condamna, iubește *(în regie proprie). Și ar mai fi Spectacolul* Mazilu *cu două piese* (Frumos e în septembrie la Veneția *și* Împăiați-vă iubiții), *în regia lui Sergiu Savin și interpretarea tinerilor actori Laczó Júlia și Orbán Attilá – parte dintr-un proiect comun al Studioului Kiss cu Fundația Academia Civică. De altfel, au fost premiați atât Emil Sauciuc, cât și Orbán Attilá, acesta din urmă pentru reușita interpretare a rolurilor din* Domnul Pursignac *și* Spectacolul Mazilu. *Cred că toate aceste succese te îndeamnă să recidivezi... Dar cum ți s-au părut premiile oferite de public?*

K.T.I.: Ele au coincis aproape în totalitate cu propriile noastre opțiuni.

A fost un public exigent și priceput...

Iar plachetele, cum ai văzut, sunt foarte simpatice, seamănă puțin cu Oscarul. Le-am și spus, în glumă, micuțul Oscar...

E.P.: *Eu am fost aproape tot timpul acolo, în Festival și pot spune că m-am simțit foarte bine cu voi, atât în sălile de spectacol, cât și în lungile și fertilele discuții din fiecare seară. Ce noutăți mai ai să ne comunici în legătură cu studioul vostru?*

K.T.I.: Nu puține, cum cred că știi, tu urmărind atent traseul teatrului nostru.

E.P.: *Să-ți spun drept, mi se pare formidabil că voi, tu și soțul tău, actorul Varga Vilmos, reușiți, cu multă muncă și cu efort susținut, cu seriozitate, să țineți în viață, în cele mai bune condiții, unicul teatru privat maghiar din România...*

K.T.I.: Da, imaginează-ți că anul acesta împlinim zece ani, deci e un an aniversar...

E.P.: *Ceea ce vă obligă, nu-i așa?*

K.T.I.: Ne-am făcut bilanțul, nu cel financiar, acolo e dezastru, dar cel cultural, artistic, ne dă destule satisfacții. Anul 2003 a fost rodnic: am jucat de 70 de ori spectacolul *Du dolia solia pământului,* spectacol satiric pe texte de Wass Albert. Am jucat și în turnee peste hotare, peste tot cu succes.

E.P.: *Un spectacol nou?*

K.T.I.: Da, pregătim acum, de două luni și mai bine, un nou spectacol satiric folosind textele cele mai bune din literatura maghiară și nu numai. Scenariul îl scriem noi, Vili și cu mine.

E.P.: *Ce mai joci acum?*

K.T.I.: Din teatrul mare, ca să zic așa, am plecat, așa că am mai mult timp pentru Studioul nostru. Rolul Klarei, complex, *contre-emploi,* mi-a dat multe satisfacții. Și voi continua să joc...

E.P.: *Cu festivalul internațional ce se aude, totuși?*

K.T.I.: Îl ducem spre toamnă, fiindcă ne trebuie bani și încă nu-i avem. Dar îl facem negreșit.

E.P.: *De ce nu propui UNITER-ului o colaborare? Ați putea invita la Oradea spectacole de la Teatrul ACT sau LUNI... Fundația Academia Civică ar veni alături de voi...*

K.T.I.: De ce nu? Să ne gândim...

Interviu realizat de *Elisabeta POP*

Adrian MIHALACHE

SPECTACOLE

Ignis sanat

Schiller pune ca *moto* primei sale piese, *Hoții*, un precept medical: *Quæ medicamenta non sanant, ferrum sanat, quæ ferrum non sanat, ignis sanat,* adică „ceea ce nu vindecă medicamentele, rezolvă cuțitul, ceea ce nu vindecă scalpelul, vindecă focul". Același *moto* s-ar potrivi piesei, deja faimoase, a lui Marius von Mayenburg, *Chip de foc* (scrisă în 1997, cu premiera absolută pe scena *Baracke* a lui „Deutsches Theater" din Berlin, în 1998). Integrată în curentul influent al dramaturgiei de limbă germană, promovat, la noi, de Victor Scoradeț, piesa se distinge de cele ale unor Werner Schwab, Dea Loher, Lukas Bärfuss și alții *ejusdem farinæ*, prin substanțialitate tragică și fior romantic.

Într-o familie obișnuită a vremurilor noastre, conflictul dintre generații capătă anvergură, mergând până la tentativa de distrugere a lumii moștenite. Părinții abia ajung să se mai suporte între ei, tinerii Kurt și Olga își suportă părinții încă și mai puțin. Tatăl se cufundă în faptul divers ca într-o ficțiune de calitate, mama se mulțumește să fie rezonabilă, încredințată în eficiența „pașilor mici". Băiatul, Kurt, este un personaj anomic, în sensul dat de Jean Duvignaud, un negator al oricăror legi, fie aceasta biologică, politică sau socială. Dezorientarea și disperarea lui nu se explică prin pulsiuni sexuale dezordonate, deși părinții încearcă s-o circumscrie tulburării declanșate de „deșteptarea primăverii". El refuză să accepte lumea așa cum este, o vrea purificată prin violență și recurge, în acest scop, la mijlocul radical: focul. Înrudit cu Karl Moor, el nu dorește îndreptarea lumii, ci arderea ei pe rug. Sora lui, Olga, este ambiguă. De un cinism uluitor, ea nu ezită să-și *mani-puleze* (în sens literal) fratele și, în același timp, să cocheteze cu normalul și adaptabilul Paul, pe care familia îl va îndrăgi ca soluție de continuitate. Pe de altă parte, ea se lasă sedusă de imboldul distrugător al lui Kurt, trăindu-și orgasmele în incandescență.

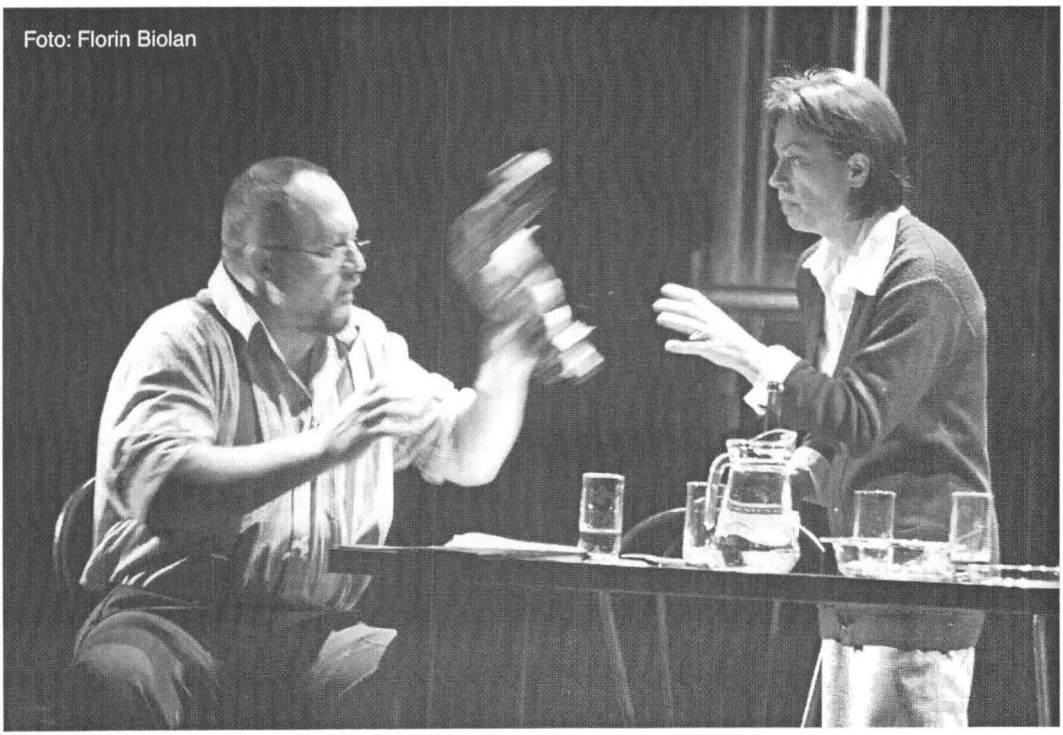
Textul are forță poetică, care se articulează firesc pe accentele rostirii. El nu se revendică de la Wedekind, ci de la Schiller, asumându-și patosul romantic naiv, ca și deviația de ordin sentimental.

Sarcina regizorului Felix Alexa a fost grea. Pe de o parte, el a trebuit să dea fiecărei scene încărcătura dramatică proprie; pe de altă parte, a trebuit să fluidizeze succesiunea de microelemente dramatice, formată din dialoguri și monoloage disparate. A recurs la o iluminație sofisticată, care a scos în evidență particularul, fără a pierde din vedere întregul. Viziunea este doar pseudocinematografică, deoarece avem de-a face mai curând cu o dezlănțuire de forțe decât cu o curgere de fapte. Scenele nu reconstituie o poveste, ci re-constituie un conflict, fiecare reluând și accentuând un element din cea precedentă.

Scenografia simetrică a Dianei Ruxandra Ion servește bine spectacolul, deși similitudinea dintre planul înclinat central și cel utilizat în *Visul unei nopți de vară* ne face suspicioși la manierism. Mărturisim cu umilință că n-am înțeles semnificația siluetelor care flanchează spațiul de joc. Muzica Adei Milea, interesantă și incitantă la început, devine curând repetitivă, diminuând tensiunea dramatică, mai ales în partea a doua, când scrâșnetele se succed previzibil și ajung să plictisească.

Conduși cu fermitate și cu flexibilitate, actorii au alcătuit o echipă admirabilă. Limbajul verbal și cel corporal se întrepătrund într-o totalitate expresivă. Adriana Trandafir, în rolul mamei, care vrea, totuși, să rămână femeie, pune surdina atât cât trebuie, explorând toate dimensiunile unui rol complicat. Liviu Timuș găsește numeroase detalii pentru a ne convinge de verosimilitatea unui personaj care confundă ficțiunea cu evenimentul. Pavel Bartoș dă consistență eroului „normal", capabil, însă, să înțeleagă stranietatea. Marius Manole, după o serie de roluri interpretate impecabil, își dezvăluie aici personalitatea originală de artist bine conectat intelectul la controversele contemporaneității. Antoaneta Zaharia se întrece pe sine, având de-a face cu un rol deosebit de greu, de fapt, dublu: ea reușește să fie atât tânăra cinică, râzându-și de complicații sufletești, cât și „walkiria" pasionată, furată de plăcerea distrugerii.

„Focul vindecă", acesta e mesajul pe care ni-l transmite un spectacol dur, pasionant, animat de autentică pasiune teatrală.



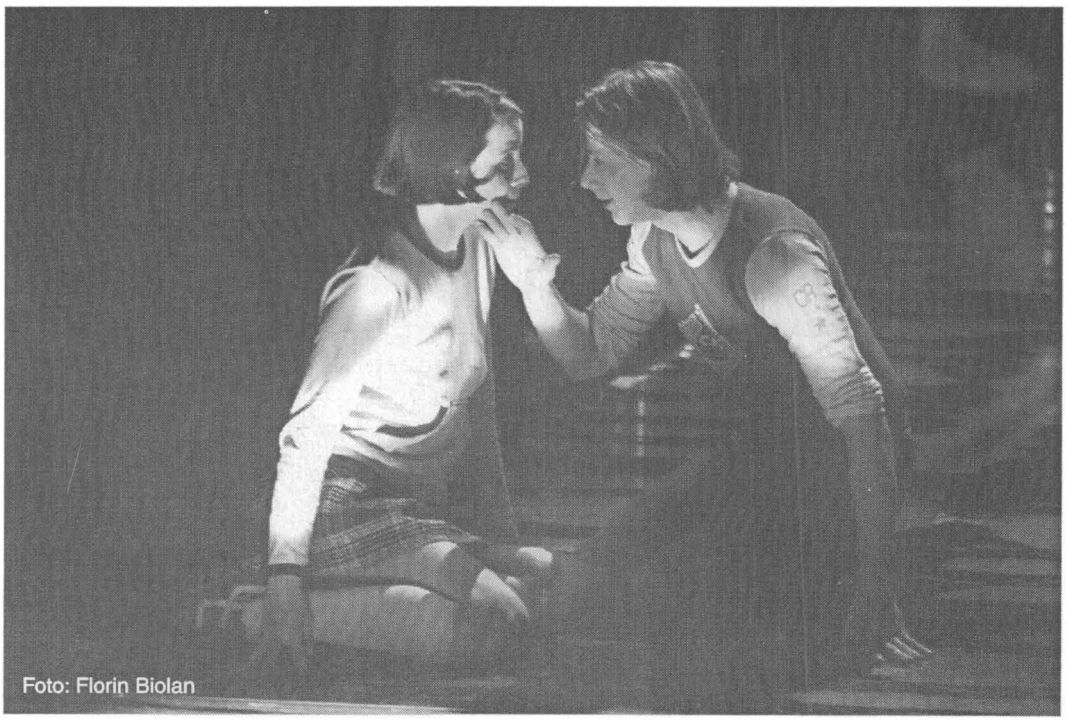
Liviu TIMUȘ și Adriana TRANDAFIR.

Andreea DUMITRU

Apocalipsa după Mayenburg

Viol, incest, crimă, canibalism, *sânge și spermă* – nici un fapt divers n–a rămas străin de scena zilelor noastre. De la textele–dinamită semnate de Sarah Kane, autoare cu destin meteoric, la incendiile mentale provocate de tânărul german Marius von Mayenburg, un vânt de disoluție bate în dramaturgia contemporană. Specia umană își consumă ultimele zvâcniri de vitalitate pentru a pune la punct detaliile ieșirii sale din scenă. Personajele sunt exilate pentru totdeauna într–o „vale a plângerii", și, din păcate, nici noi, spectatorii, nu o ducem prea bine...

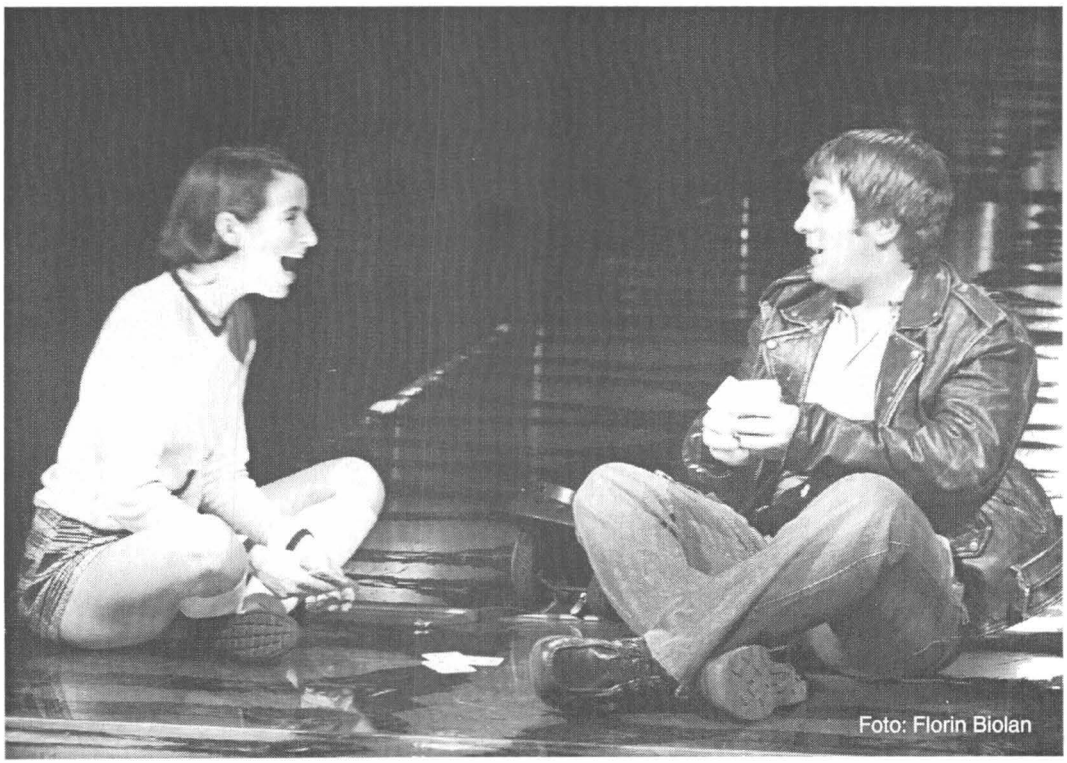
În urmă cu doi ani, la Teatrul ACT, pășeam pe un teren minat și totuși familiar: mesaje dure, limbaj necenzurat, expresie necanonică. O nouă sensibilitate, suflând dinspre nordul continentului, ne racorda la prezent prin simplul act al traducerii și al lecturii. Aici s–a citit, printre alte texte „insolente", *Chip de foc* de Marius von Mayenburg, în versiunea lui Victor Scoradeț și regia lui Radu Apostol. Treptat, fronda a devenit specialitatea teatrelor din Calea Victoriei și a câtorva scene din țară. Că lucrurile nu stau, însă, chiar atât de simplu o dovedește un regizor ca Felix Alexa, atunci când virează de la Național spre Odeon și de la Shakespeare spre un autor german în vogă. Același Felix Alexa făcea senzație, la debut, situându–se *Pe cheiul de Vest* al lui Koltès, în miezul unui timp socialmente impur. Să fie vorba acum doar de tentația revigorării propriilor mijloace?



Antoaneta ZAHARIA și Marius MANOLE.

La prima vedere, *Chip de foc* servește o porție aproape nedigerabilă de *hybris*: incest, piromanie, paricid, suicid. Și totuși, cel mai mult șochează ireverența autorului față de „vârsta inocenței", de obicei, sufocată, în viață ca și în literatură, de o retorică dulceagă, ipocrită (vârsta la care nu suntem, încă, ființe corupte justifică aprioric gesturile noastre de nesupunere). Dimpotrivă, pentru Marius von Mayenburg, un scandal este chiar faptul de a ne naște – nicidecum triumf în lume, ci inaugurare a unui șir nesfârșit de umilințe și imperfecțiuni. Conform acestei logici, o moarte e viața însăși, interval dat nouă pentru a ne acomoda cu scandalul propriei nașteri. În fond, ce reproșează fiecare generație genitorilor săi? Ce nu le pot ierta propriilor părinți și nu-și pot ierta lor înșile, Kurt și Olga, tinerii eroi din *Chip de foc*? Capitularea în fața insolenței supreme: ivirea pe lume, „unitatea cu carnea maternă". A te naște înseamnă a consimți fără voie la o crimă colectivă. Inocentă e doar nonexistența. Pentru Kurt, nu e suficient să dispară el însuși, ar trebui șterse toate dovezile existenței. Focul – iată elementul salvator, punitiv și purificator, prin care poate împlini, la propriu, dezideratul cioranian: „distrugerea mea să fie *opera* mea".

Pe lângă o asemenea metafizică a revoltei, motivul incestului ar putea trece drept gratuit. Relația „perversă" a fraților puberi nu e o simplă picanterie, ci șansa pe care Marius von Mayenburg pare tentat să le–o acorde eroilor săi. Erotismul incipient exersat împreună e modul lor timid de a recupera unitatea pierdută a androginului: „Ne contopim unul cu altul și detonăm aici peste marginea saltelei". Clipa nașterii de care se dezic, pe care vor s–o uite, a schilodit întregul inițial, armonios și puternic. Expulzați fără voie în lume, înjumătățiți, acești „avortoni" inapți pentru viață încearcă să recupereze, în miezul coșmarului, solidaritatea



Antoaneta ZAHARIA și Pavel BARTOȘ.

originară. Între potopul regenerator şi apocalipsa de foc, nu încape decât ură şi deznădejde. „E ca şi când puterea de demult a fiinţei întregi s–ar anula în puterea unei dezastruoase reînsumări care pare prea deznădăjduită pentru a semăna cu fericirea şi care, în loc de vindecare, ne îmbolnăveşte şi mai rău", scria Petru Creţia, comentând mitul androginului.

Felix Alexa îl distribuie pe Marius Manole în rolul lui Kurt, contrazicând imaginea efeminat–atletică a acestuia din *Visul...* shakespearian, realizat pe scena Naţionalului. În *Chip de foc*, tânărul actor trebuie să facă dovada expresivităţii fără a se mai bizui pe datele fizice. De la început până la sfârşit, Kurt arde ca o torţă vie într–o lume moartă, care nu se lasă contaminată de flacăra sa. În asta stă şi vulnerabilitatea personajului, şi greutatea actorului de a găsi cota incandescenţei în sine însuşi, nu în partenerii de joc. Mai mult, urmărind diferenţierea fizică fără echivoc a celor doi fraţi, regizorul face din eşecul complicităţii lor doar o chestiune de timp. Olga trădează, pentru că sexul o trădează, Kurt refuză resemnarea, şi o dovedeşte prin propriul autodafé.

Fidel strategiei sale regizorale, demonstrată cu brio în ultimele spectacole, Felix Alexa decupează cu aplicare nemţească ceea ce este, în fond, scenariul unei apocalipse. Impresia generală a montării e de rafinament vizual căutat. În scenografia Dianei Ruxandra Ion, două axe perpendiculare bine delimitate evocă tablourile răstignirii. În schimb, motivul focului, prezent şi în concepţia eclerajului, e subminat de amplasarea unei cabine de duş la capătul unei punţi lungi, în pantă (şi apa chiar curge, din când în când, făcând necesară expunerea nudităţii). Puntea transversală, iluminată de jos în sus, aşa încât chipurile actorilor să pară arse, marchează teritoriul complicităţii ilicite a fraţilor. Pe orizontală, se înşiră secvenţele groteşti ale vieţii conjugale şi, tot aici, în buza scenei, se înfruntă membrii familiei lui Kurt.

Arderea interioară, energia, emoţia actorilor se sleieşte pe fundalul preferinţei pentru simetrii şi repetiţii (cum e alternanţa, devoalată scenografic, a planurilor departe–aproape, stânga–dreapta). Nici un abur de nebunie, de iresponsabilitate asumată n–ar adia dinspre scenă în absenţa acutelor autentice din glasul Antoanetei Zaharia (în relatarea incendiului se întrece pe sine) sau al lui Marius Manole. Adriana Trandafir, căreia îi reuşeşte exerciţiul impus, de domolire a jocului său impetuos, îndeamnă la empatie cu personajul *Mamei,* iar Liviu Timuş *(Tatăl)* aduce în unele momente, prin costum şi ton, cu un Pristanda angoasat, consumator de orori jurnalistice. Pavel Bartoş e cât se poate de autentic sub masca intrusului cumsecade.

Dacă textul lui Mayenburg impresionează prin cantitatea de combustibil acumulată până în pragul imploziei, spectacolul lui Felix Alexa declanşează incendiul sub un clopot de sticlă.

Voicu Dan DRAGOMIR

Pentru cei ce îşi amintesc de adolescenţă

...pubertate, un tandru incest între doi adolescenţi, frate şi soră; tatăl, inginer cu obsesii de violator; mama, casnică în pragul menopauzei; prietenul fetei, un motociclist pe cale să devină un bărbat autentic, unde prototipul masculin este tatăl de familie;

...un strop de patologie: tânărul Kurt devine piroman, defulându-se în brațele surorii sale. Olga este și ea pe un tărâm incert, între țara fetițelor și patria femeilor, neștiind, după o partidă anostă de sex, unde să ceară azil;

...vid existențial: pierderea paradisului fetal are loc o dată cu intrarea într-o lume în care se mai găsesc doar resturi de placentă. Fitil, combustie, carbonizare – iată rețeta purificării totale. Kurt se automutilează, arzându-și chipul, în extazul afirmării sinelui. Părinții sunt eliminați din ecuație prin câteva lovituri de ciocan, dar și aceasta în numele unei rațiuni mai înalte. Olga, un aliat ezitant, dar inițiat în tainele oxigenului ionizat, își trădează fratele în ultimul moment, alegând viața. Kurt își înalță propriul rug, în locuința devenită sanctuar către zeii păgâni ai chibriturilor.

Neo-naturalism: acesta este termenul care s-ar potrivi cel mai bine acestei suprapuneri nu tocmai exacte de planuri diverse. O formă de realism stilizat, care deseori cedează cu prea multă ușurință în fața tentației de a deveni încă un dosar de internare.

Regizorul Felix Alexa și-a asumat de bunăvoie o viziune scenică ingrată, și care nu pare a fi și a dramaturgului: aceea de a renunța, cel puțin vizual, la soluțiile de investigație socială, în favoarea explorării unui univers dominat de teroare și parfumat de flăcări.

Spectacolul are o plastică remarcabilă: rampa din centrul scenei, ca o metaforă a scării între parterul adulților și un nivel superior de trăire, este o adaptare expresionistă a scenografiei de *music-hall.* Decorul Dianei Ruxandra Ion mai aduce în plus o masă, un pat și dușul familei ca puncte nodale ale universului casnic. În acest cadru, Kurt și Olga au propriile lor stări ardente: lirismul și francheța uneori vulgară a discursului se condensează în jurul unor trape de lumină decupate în scândura scenei. Cu fiecare apropiere de sursa luminoasă, chipul adolescenților se recompune, multifațetat, devenind mat, de porțelan.

Adaptarea este tributară modelului cinematografic de montaj alert, secvențele fiind izolate prin memorabile pauze sonore și muzicale (semnate de Ada Milea). Și totuși, formula regizorală își are propriile scăderi, ce nu pot fi trecute cu vederea. Rafinamentul vizual al montării nu rezistă acestei fragmentări excesive, iar noutatea invenției este epuizată după primele douăzeci de minute de spectacol. Din acest moment, totul devine repetitiv, defect ce se răsfrânge asupra textului, a cărui tensiune scade „dramatic" până în final.

Într-o anumită privință, spectacolele regizorului Felix Alexa nu m-au înșelat niciodată: calitatea indiscutabilă a interpretării actoricești este prima sursă de emoție.

Sunt scoase la rampă două tinere vedete: Antoaneta Zaharia și Marius Manole. Creditați cu principalele partituri ale piesei, sora și fratele sunt un „cuplu" în momentul de criză: ei caută dragostea în toate direcțiile – parentală, reciprocă, străină, narcisistă. Plasați în clarobscur, Olga și Kurt sunt un amestec de cruzime, fragilitate, violență nestăpânită și acel mister poetic al unei adolescențe paroxistice.

Adriana Trandafir și Liviu Timuș sunt „părinții", trăind larvar. Focul exteriorizat al tinereții incendiază lumea, în timp ce tăciunii vieții adulților mocnesc sub jarul rutinei și al oboselii. Tatăl e cititorul de ziare prin excelență, căutând cu disperare iluzia cotidianului, în timp ce fiul nu poate accepta că mama sa este, în același timp, și femeie. Progenitura ideală pentru ei este nu veșnicul puber Kurt, ci motociclistul Paul – Pavel Bartoș – singurul „normal" anonim.

Chip de foc este un spectacol pentru cei ce vor să își amintească de adolescență.

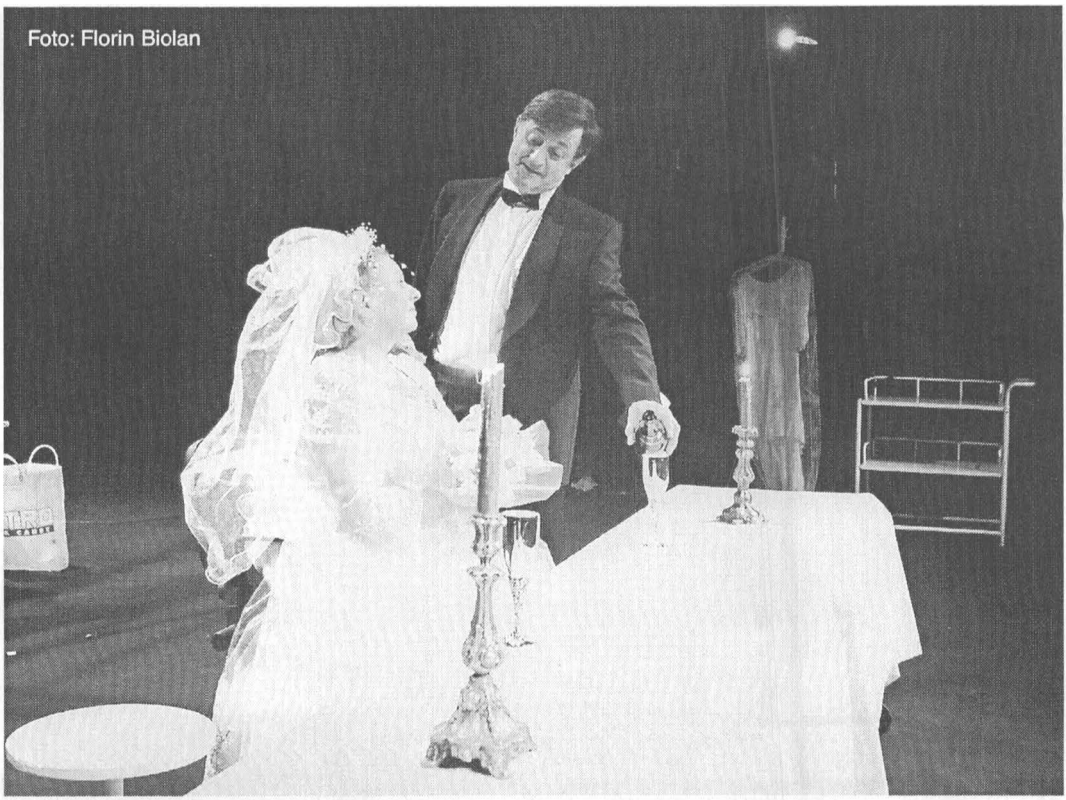
Teatrul Odeon – Chip de foc **de Marius von Mayenburg. Traducerea: Victor Scoradeț. Distribuția (în ordinea indicată de autor): Liviu Timuș, Adriana Trandafir, Antoaneta Zaharia, Marius Manole, Pavel Bartoș. Regia: Felix Alexa. Scenografia: Diana Ruxandra Ion. Muzica: Ada Milea. Light design: Felix Alexa. Data premierei: 5 februarie 2004.**

Adrian MIHALACHE

Rusoaica

„Rusoaica" nu este o femeie, ci un mit. Figura literară a „rusoaicei" este o sinteză între temperament și devotament, o combinație de imprevizibilitate cu autenticitate. Unii scriitori se lasă fascinați, alții rămân detașați. În prima categorie se situează Gib Mihăescu, care încearcă să-i redea farmecul periculos, în a doua, Alain Bosquet, care o prezintă cu ironie, ca îmbinând „o sensibilitate bolnăvicioasă cu nesimțirea cea mai grosolană".

Aleksandr Galin, în piesa *Sorry,* pune figura rusoaicei în contextul Rusiei, ca putere aflată în plin proces de descompunere. Inna Rasadina și-a dorit o viață trăită în chip poetic, dar a degringolat până la condiția de infirmieră la morgă. Iuri Zvonariov, iubitul din tinerețe, acum cetățean israelit, vine s-o scoată din subsolul imund și s-o ia cu el în lumea liberă. Bărbatul, deși însurat, îi oferă chiar ceremonia unei căsătorii religioase (cu bani, se poate orice, oriunde), dar femeia, după oarecari oscilații sufletești, preferă să rămână acolo unde e. Interesant este că decizia nu îi este dictată exclusiv nici de ambiguitatea partenerului, nici de înrădăcinarea în mediul cultural autohton, nici de veleitățile de scriitoare. O combinație



Mariana MIHUȚ și Ion CARAMITRU.

complexă de factori imponderabili o fac să renunțe la aventura schimbării radicale. În final, ea își asumă, paradoxal pentru o rusoaică „tipică", rolul unei Solveig aflată în eternă așteptare, păstrând credința neclintită în partenerul rătăcitor.

Piesa se înscrie în șirul „comediilor de modă veche" din anii '80, dintre care ne amintim cu plăcere *Într-un parc, pe o bancă*. Suspense-ul este minim, căci deznodământul se prevede cu ușurință. Tânărul și deja renumitul regizor Yuri Kordonsky o pune în valoare pe actrița lui preferată, Mariana Mihuț, dându-i drept partener un alt „monstru sacru", pe Ion Caramitru. Succesul spectacolului este datorat însă actorilor, nu regizorului. Punerea în scenă dezamăgește prin modul în care este folosit spațiul de joc, cei doi actori fiind nevoiți să alerge prea mult de la o extremitate la alta a scenei. Decorul Ninei Frumușilă, hipertrofiat în raport cu funcționalitatea sa, constă dintr-o încrengătură arborescentă de țevi uzate, care se întinde până dincolo de scenă, la balcon. El oferă, e drept, actorilor posibilitatea ca, prin conturnarea „arborelui" să iasă din monotonia unei tipice „piese de cameră". Monumentalitatea lui deconcertează, însă. Sugestiile regizorale privind jocul de scenă nu excelează prin originalitate, ci prin repetare. La început, el aprinde, ba veioza, ba casetofonul, ea le stinge, el le reaprinde ș. a. m. d. Lectura notațiilor de jurnal de către erou, având drept scop să sugereze partenerei adevărata lui condiție, este monotonă și fără nerv, în lipsa schimbărilor necesare de postură. Strălucirea indiscutabilă a spectacolului este datorată, în principal, jocului Marianei Mihuț. Ne așteptam, desigur, la o interpretare savuroasă și pitorească, cu detalii pline de autenticitate, ca în scena de *strip-tease*, care este,

Foto: Florin Biolan

în acest sens, admirabilă. Ni se oferă, însă, mai mult decât atât. Mariana Mihuț recurge la o intonație artificială, excelent controlată, aproape o impostație a vocii, ceea ce conferă personajului o notă sofisticată, extrem de interesantă. Duetul cu cântecul popular rusesc este emoționant, dar stilat, fără nuanțele siropoase, atât de des întâlnite în piesele rusești. Replicile Marianei Mihuț capătă inflexiuni rafinate, care ar merita studiate aprofundat, prin vizionări repetate. Ion Caramitru recurge la soluții mai aproape de naturalitate. Este excelent în scena trezirii după noaptea de beție, când exprimă cu delicatețe sentimentul zădărniciei. În rest, e de o naturalețe cam plată, mulțumindu-se să-și secundeze partenera. Zvonariov este un personaj complex, având, ca emigrant, o identitate variabilă, dificil de gestionat din perspectiva multiplelor modele culturale. În spectacol, nu este decât un dezorientat, bine intenționat.

Mihaela Michailov a conceput programul de sală ca note ipotetice, din jurnalul „de idei" al emigrantului Zvonariov. Textele sunt bine alese și puse în pagină într-un mod inventiv. O lectură atentă a lor ar fi ajutat aprofundarea personajului.

Rămâi, după acest frumos spectacol, cu dorința de a avea alături o „rusoaică", măcar din când în când, care să-ți întindă, dimineața, un pahar de vodcă „să te dregi".

Teatrul Lucia Sturdza Bulandra, București – Sorry **de Aleksandr Galin. Regia: Yuri Kordonsky. Scenografia: Nina Brumușilă. Distribuția: Mariana Mihuț** (Inna Rasadina), **Ion Caramitru** (Iuri Zvonariov). **Data premierei: ianuarie 2004.**

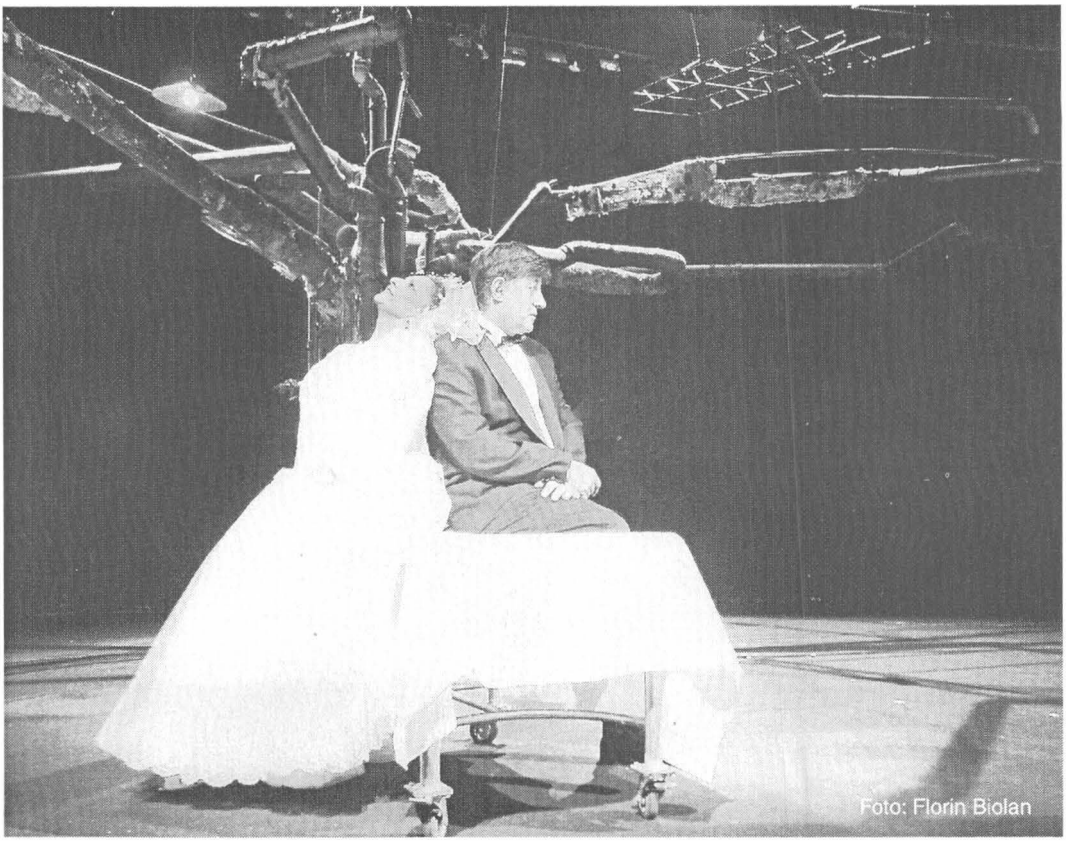


Foto: Florin Biolan

Nicolae PRELIPCEANU

Emilia Popescu sau Marlene Dietrich de la Teatrul de Comedie

În memoria multora, numele Marlenei Dietrich se leagă de la fel de celebrul cântec *Lili Marlen*, pe care cea dintâi îl cânta cu atâta simțire. Pentru și mai mulți, poate, de *Îngerul albastru* și de *Șapte păcate*. Dar persoana a fost o mare personalitate, fără a se putea compara, ca actriță, cu Ingrid Bergman, sau ca „vocalistă", cum se spune azi, cu Edith Piaf. Personalitatea ei s-a construit după sistemul astăzi generalizat. De la fotografia celebrelor ei picioare, de la ochii cu privirea voalată și până la biografia ei antinazistă și proamericană. Născută în 1901, diva, „miss Dietrich", a trăit până după 1990, adică mult. În România s-a mai pomenit numele ei prin ziare acum câțiva ani, când unei „vedete" locale i-a cumpărat soțul său, putred de bogat, „apartamentul care i-a aparținut lui Marlene Dietrich". Azi, când „vedeta" și bogatul se pare că divorțează, „apartamentul care a aparținut... etc." a devenit „garsoniera în care a stat un timp Marlene Dietrich". Uitam să spun unde e apartamentul sau garsoniera: la Paris, pe Rue Rive Gauche. Poate pe Avenue Montaigne. Oricum, prin apropiere.

Și iat-o pe Marlene Dietrich poposind pe scena Teatrului de Comedie. În persoana Emiliei Popescu, în regia Cătălinei Buzoianu, în decorul Velicăi Panduru. Un spectacol despre o femeie celebră a lumii, în concepția și realizarea unor femei celebre ale scenei românești. Într-o zonă mai ascunsă e și un bărbat, Petru Mărgineanu, cel care semnează muzica spectacolului. Am omis-o în prima listă pe Aurora Leonte, o actriță cu mari posibilități, care a primit aici un rol secundar, conturat cu multă sensibilitate.

Spectacolul prezintă o Marlene Dietrich frumoasă, plină de viață și de hachițe. Numai că, luând mai atent în considerare cronologia, rezultă că Emilia Popescu o întruchipează pe divă la cel puțin 65–70 de ani ai acesteia. Se pare că, în realitate, Marlene Dietrich s-a ținut bine până la adânci bătrâneți. Dar chiar așa?

Autoarea piesei în două personaje, Pam Gems, n-o idealizează pe „miss Dietrich". Aceasta e înfățișată cu toate capriciile ei de vedetă internațională, în superficialitatea specifică genului. Emilia Popescu mai pune, pe alocuri, mici pauze de tristețe, în rolul său. Dar totul continuă, până când se sfârșește într-un concert al Emiliei Popescu–*Marlene,* susținut cu mult aplomb și evident talent muzical de actrița romîncă. De altfel, discul pe care Emilia Popescu l-a imprimat cu această ocazie se ascultă cu plăcere și în afara spectacolului.

S-a folosit totul pentru acest spectacol: un decor care să sugereze bogăția, dar și un anume narcisism al vedetei, luminile, costumele strălucitoare. Un contrapunct omenesc este pus de regie prin prezența și prestația Aurorei Leonte care, un timp, execută docil ordinele, revoltându-se – în genunchi – în cele din urmă, dar revenindu-și pentru a rămâne ce/cum a fost la început, când culegea piesele costumului divei, aruncate de aceasta, cu gesturi arogante, pe jos.

În totul, spectacolul ar trebui să placă unui public foarte divers, căci e și teatru e și puțin music-hall.

Teatrul de Comedie – Marlene Dietrich **de Pam Gems, traducerea Antoaneta Ralian. Regia: Cătălina Buzoianu. Scenografia: Velica Panduru. Coregrafia: Florin Fieoriu. Orchestrația și aranjamentul muzical: Petru Mărgineanu. Coordonator proiect: Claudia Nedelcu. Cu: Emilia Popescu, Aurora Leonte, Victor Yila, Angel Popescu. Data premierei: 23 ianuarie 2004.**

Mircea GHIȚULESCU

Oamenii și umbrele lor

Mașinăria Cehov, demontată de Matei Vișniec și remontată de Cristian Ioan pe scena Naționalului bucureștean, este o operă literară de frontieră situată pe punctul unde se termină literatura și începe pasiunea pentru literatură. În intimitate intelectuală este, uneori, mai pasionant să asculți pe cineva vorbind frumos despre Cehov (sau despre Mozart, ca în *Amadeus* a lui Peter Shäffer, cu care piesa lui Matei Vișniec are înrudiri de percepție acută a culturii), decât să îl citești pe Cehov. Scriitorul Cehov este o complicată „mașinărie" a comediei eșecului numai bună de demontat pentru un analist ca Matei Vișniec. Niciunde nu simți că semeni cu fiecare personaj și nu ai senzația că timpul scenic este echivalent cu timpul real ca în teatrul lui Cehov. O dovadă este însăși drama lui Matei Vișniec: ca să-l prindă atât de exact pe Cehov prin intermediul personajelor sale, trebuie să fi trecut printr-un stadiu de idolatrie, pentru că „sistemul dramatic" cehovian este seducător până la nevoia de identificare. Piesa nu este doar o analiză literară strălucită, ci și o declarație de atașament față de dramaturgia lui Cehov. După piesa scurtă *Ultimul Godot*, în fond, un omagiu lui Samuel Beckett, trebuie să înțelegem că unul dintre maeștrii lui Vișniec a fost Cehov. Autorul descompune „mașinăria artistică" a scriitorului dar și anatomia omului muritor ce convoacă în clipa morții creaturile sale, personajele literare, care îl înconjoară ca o familie. Nici urmă de oameni reali în „familia Cehov". Numai umbre ale umbrelor care sunt personajele literare. Nu este numai un exercițiu de virtuozitate critică pentru că, în acest caz, *Mașinăria Cehov* rămânea un text bun doar pentru cei ce cunosc temeinic teatrul lui Cehov. Ceea ce avem în plus este varianta de răspuns a lui Vișniec la „clipa morții", la întrebarea stupidă dar invincibilă: „Ce se întâmplă când mori?"... Pe de altă parte, Vișniec satisface nerăbdarea cititorului tradițional care murea de curiozitate să știe ce se va fi întâmplat cu personajele după ce s-a încheiat romanul/piesa de teatru. Un fel de *Cei trei muschetari* „după douăzeci de ani". Aflăm că Lopahin vinde parcele din fosta livadă de vișini și deplânge marea lui iubire secretă pentru Ranevskaia, fosta stăpână pe care a ruinat-o din dragoste; Ranevskaia, tot din iubire, a risipit la Paris averea celor două fiice și îl plânge pe Grișa, copilul înecat (nepăsarea ostentativă pe care o pune Olga Delia Mateescu este tot ce poate fi mai dramatic); Firs supraviețuiește la conacul unde l-au uitat stăpânii. Mașa, Olga și Irina, cele *trei surori* au îmbătrânit așteptând să plece la Moscova unde speră să plece „peste un an". Kostia, aspirantul la literatură din *Pescărușul,* își exhibă rana urât mirositoare cu care a rămas în urma tentativei de sinucidere. Unchiul Vanea a reușit să-l suprime pe nesuferitul cumnat, ratatul Serebreakov (Șerban Ionescu într-o substanțială compoziție autonomă) și ispășește șapte ani de temniță în Insula Sahalin, etc. Toți îl iubesc pe Cehov dar au politețea feroce a prietenului care te vizitează în agonie. Grija pentru cel de pe patul de moarte este mai crudă decât indiferența. Anfisa, doica din *Trei surori* (care a devenit, la Matei Vișniec, menajera lui Cehov) este bunătatea însăși, dar expresia acestei bunătăți este de un cinism involuntar : „Toată noaptea ați tușit și ați scuipat sânge. Și nu e bine. Cine tușește toată noaptea și scuipă sânge fără încetare nu are voie să se dea jos din pat. Cât sânge o să mai scuipați ? Cât sânge vă mai rămâne de scuipat ?". În acest perimetru al cinismului involuntar se

înscriu mai toate personajele, inclusiv cei trei medici convocați să constate decesul. Nu alții decât nelipsiții doctori din teatrul medicului care a fost Cehov: himericul Astrov din *Unchiul Vanea* (Mihai Fotino), pesimistul Cebutâkin din *Trei surori* (Damian Crâșmaru) și Lvov din *Pescărușul* (Matei Alexandru). Cinismul involuntar funcționează și de data aceasta: discuția medicală ia o întorsătură literară. Disputa dacă Cehov a fost sau nu un mare scriitor se încheie cu concluzia că „a fost cel mai mic dintre cei mari". La prima vedere asiști la un spectacol de o frumusețe orbitoare, la propriu și la figurat: o stea căzătoare proiectată cu virtuozitate tehnică, vorbind despre sfârșitul scriitorului, traversează fundalul. Un pat fabulos cu așternuturi albe, patul de moarte al lui Cehov coboară lent de la „pod". Tot atâtea imagini selecte create de Clara Labancz (decorul) și Ștefania Cenean (costumele). În afara acestor efecte exterioare, este de luat în seamă tehnica precisă a lui Cristian Ioan de a sugera *irealitatea fundamentală* a acțiunii prin intermediul filmului. Asistăm, parcă, la derularea ultimilor metri din pelicula uzată care este memoria lui Anton Pavlovici. El nu retrăiește într-o fracțiune de secundă întreaga viață (așa cum spun unii că s-ar întâmpla în clipa morții), ci convoacă la o ultimă întâlnire, într-o livadă de vișini, personajele. Cele trei surori, Firs orbecăind cu un sfeșnic cu trei brațe, Trecătorul halucinant care caută „gara Nicola" (Virgil Ogășanu este aici purtătorul temei preferate a lui Vișniec, frica fără cauză aparentă, exprimată prin „uruitul" obsesiv înțeles ca iminență a *Apocalipsei)* și toți ceilalți, devin, pentru o clipă analitică, oameni adevărați. Peste ecranul cu amintiri se ridică trapa cu încarnarea umbrelor de pe ecran. Intreg spectacolul va fi o defilare la căpătâiul bolnavului care începe cu servitoarea Anfisa și se încheie, dincolo de moarte, cu Anna Petrovna. În epilog, umbrele devenite oameni în carne și oase pentru acea „clipă analitică" a teatrului în care se expun pentru a fi examinate, se retrag în pelicula din care au coborât. Între aceste excepționale coperte se desfășoară un spectacol fără nimic spectaculos, profesionist, dar pasiv. Oricum, Armand Calotă s-a întâlnit cu un rol mare, dar face tot ce poate să pară un rol mic. Joacă acceptabil asemănarea naturală cu personajul, admirabil agonia lui, dar se atinge cu teamă de această ultimă clipă a energiilor epuizate ale lui Cehov.

Oana BORȘ

Cehov era autorul

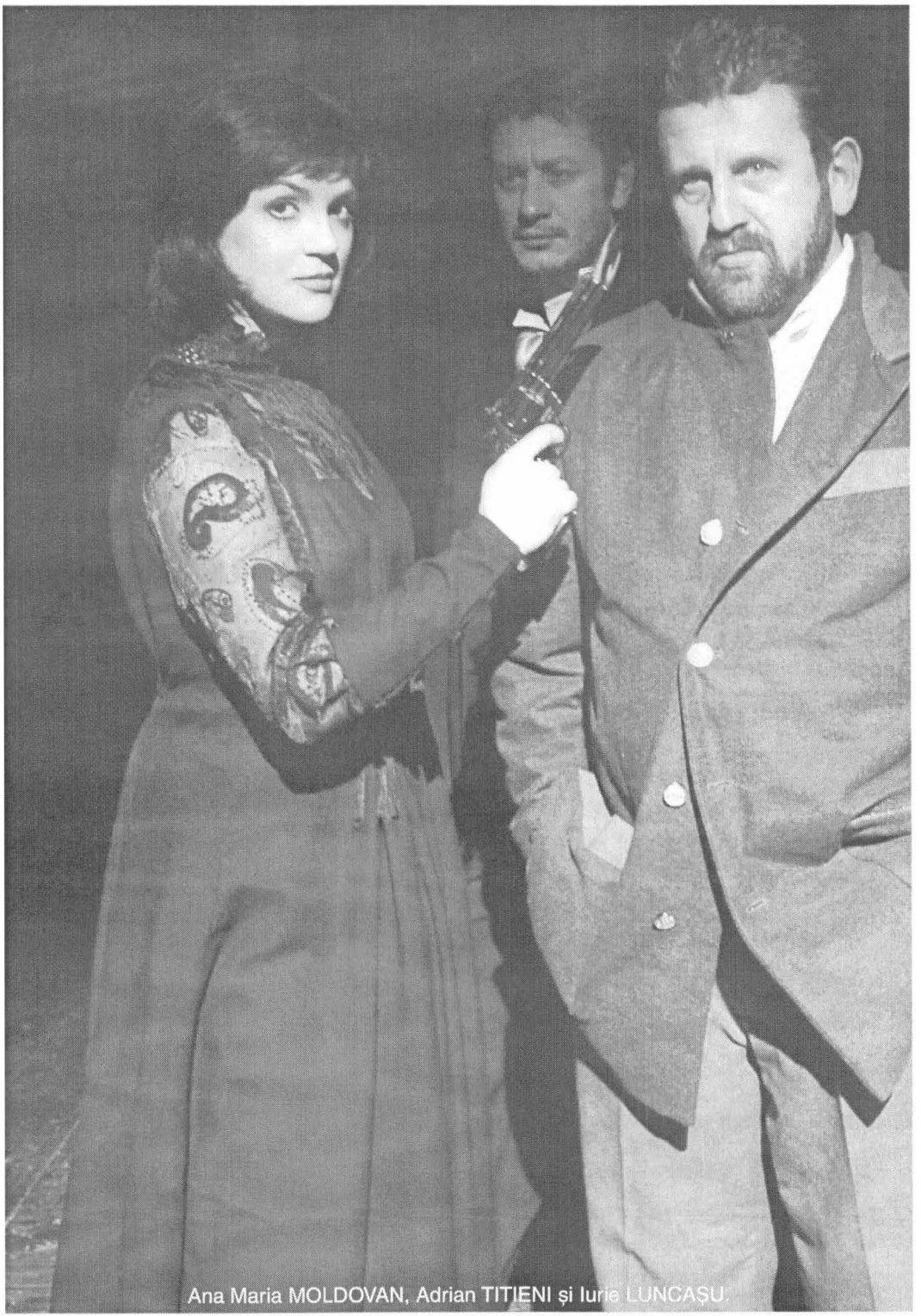
Un interior în alb și negru, scaune din fier forjat, cu spătare în forme atipice, o lumină difuză, costume cu tușă de început de secol XX, acorduri vâsoțkiene. Din când în când, ușa se deschide, perdelele flutură, iar prin geamul din spatele scenei se zărește zăpada spulberându-se. Acesta ar fi cadrul în care se desfășoară spectacolul cehovian *Ursul*, semnat de Iurie Luncașu, pe scena Teatrului „Tony Bulandra" din Târgoviște. Un amestec de timp și timpuri: o lumânare, o șubă și o rochie de salon interbelic de oriunde, acorduri rusești ale anilor '70–'80 – amestec rafinat, chiar dacă surprinzător prin asociere ...

În caietul de sală, regizorul declara: „această poveste mi-a dat mari bătăi de cap [...] ca până la urmă, într-o criză de orgoliu să intru într-o relație serioasă cu ea, omițând cu bună știință faptul că Cehov a fost cel care a descoperit-o primul."

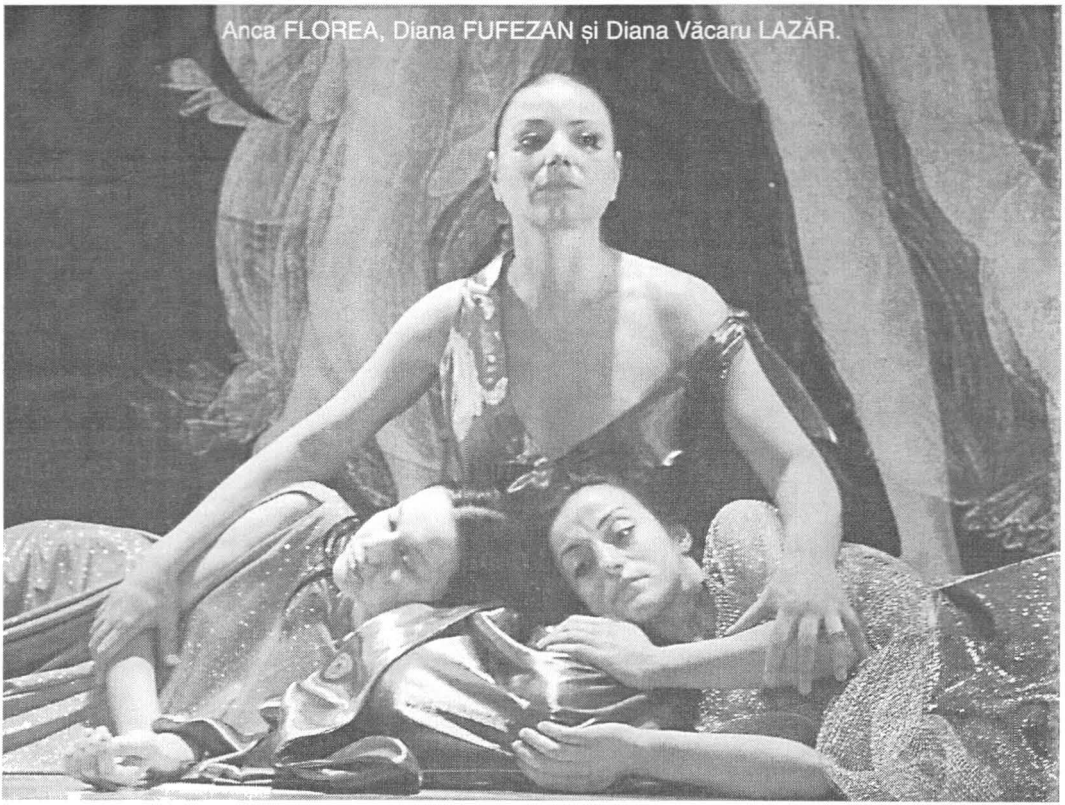
E adevărat, naratorul Iurie Luncașu își aduce povestea către sine, apăsând puternic pe pedala unei interpretări lirico-romanțioase. Personajele centrale sunt dezvăluite, însă, în nota firească a textului. Elena Ivanova Popova este expresia hotărârilor fragile de a rămâne până la capăt fidelă soțului ei mort, pentru a răzbuna, prin castitate, frustrările conviețuirii cu acesta. Grigori Stepanovici Smirnov trăiește asumându-și neputința luptei cu propria fire, ce de multe ori îl împinge la decizii potrivnice interesului său ori la acte neașteptate, așa cum se întâmplă și cu pasiunea fulgerătoare pentru Elena. Transformându-l pe Luka, din servitorul cu rol neutru în desfășurarea dramatică, în tânărul prieten al răposatului, îndrăgostit iremediabil de soția amicului său, regizorul mizează pe o trimitere spre o notă mai gravă a conflictului. Accentuează adevărul pasiunii care se naște între Elena și Smirnov, oferind posibilitatea alternativei. Mai ales că Luka este, în viziunea sa, o prezență ce contrastează prin rafinament cu apariția frustă a lui Smirnov. Această broderie atașată, posibilă în context, nu vine însă dintr-o nevoie intrinsecă a scriiturii, așa cum, inutilă, este și nevoia regizorului de a explica biografia personajelor prin extratext. Pe peretele/ecran, ca un plan secund, eroii se dezvăluie, prin fragmentele proiectate ale poveștilor nescrise – posibil trăite, prin prisma gândurilor, prin prisma lumii interioare, cea adevărată, intuim. Soluție gratuită.

Iurie Luncașu (interpret și al rolului Luka) și-a ales ca parteneri doi actori ai scenelor bucureștene. Ana Maria Moldovan, în Elena, creează o eroină puternică, fermă, chiar cu urme de rigiditate. Ceea ce pierde însă, în parcursul său, este evoluția personajului. Acel moment-cheie al schimbării de atitudine, al renunțării la hotărârea inițială, fie ea fragilă în fapt, chiar dacă aparenta duritate trebuie să-i ascundă, slăbiciunea. Adrian Titieni realizează rolul cu mult mai fine nuanțe. Apariția sa greoaie ascunde sensibilitate, insistența sa grobiană – modul de a acționa al timidului. Personajul său este frământat, zbuciumat, dar, în același timp, lăsându-ne a redescoperi cu mare plăcere pe actorul Adrian Titieni.

Teatrul „Tony Bulandra", Târgoviște – Ursul **de A.P. Cehov. Regia: Iurie Luncașu. Scenografia: Mc Ranin. Director de imagine: Cristian Popa. Cu: Ana Maria Moldovan, Adrian Titieni, Iurie Luncașu și Vitalie Ursu, Ștefan Cepoi, Sorin Ionescu, Ovidiu Dumitrescu. Data premierei: 12 decembrie 2003.**



Ana Maria MOLDOVAN, Adrian TITIENI și Iurie LUNCAȘU.



Anca FLOREA, Diana FUFEZAN și Diana Văcaru LAZĂR.

Marinela ȚEPUȘ

Prinse în oglinda propriilor fantasme

Cheia spectacolului cu *Trei surori*, de la Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu, pornește de la scenografia fabuloasă a Floricăi Mălureanu: un întreg univers creat din oglinzi le ține încleștate pe vecie pe cele trei candidate la (ne)fericire. Ele însele sunt îmbrăcate în auriu, culoare ireală, iar presupușii lor pretendenți, ofițerii, în argintiu, asemeni apelor oglinzilor. Doar personajele care au legătură cu prezentul, cu realitatea imediată, poartă costume „civile", de culoare neagră. De aici începe jocul. Pe muchie de cuțit, când realist, când plonjând în absurd, cu o coregrafie sofisticată (semnată: Mălina Andrei), prin intermediul căreia ofițerii se transformă în simple marionete – multiplicări ale gândurilor și dorințelor refulate ale celor trei surori. Așteptarea lor e o zbatere în gol, adesea traversează scena aparent fără rost, oglinzile reflectându-le imaginea în zeci de fațete. Pare că nu vor scăpa vreodată de propriul chip, de propriile obsesii, de propriile aspirații. E ca și cum ar fi definitiv condamnate să trăiască într-un loc glacial, lipsit de viață, dar lipsit și de moarte.

Încercarea Ancăi Bradu de a realiza un spectacol la granița dintre realism și absurd atrage după sine nenumărate riscuri. Regizoarea caută să meargă pe firul

textului, însă, din dorința de a fi cu orice preț modernă, găsește tot felul de artificii. (Dacă nu cumva pentru a ascunde unele lipsuri la nivelul actoriei.) Sunt „găselnițe" care servesc întregul, conducând benefic spre o noutate a interpretării acestei piese extrem de jucate (cum ar fi personajul Verșinin, privit din cu totul altă perspectivă decât cea cu care ne-am fost obișnuit), dar sunt și lucruri care îngreunează receptarea, ca atunci când fragmente întregi din text sunt declamate de către ofițeri în limba rusă sau când cele trei surori împing, dintr-o parte în alta a scenei, un tablou uriaș. E drept, în final, tabloul își găsește justificare, surorile fiind împinse afară din casă de către Natalia Ivanovna cu ajutorul acestuia.

Privit în ansamblu, spectacolul seamănă cu un arhipelag în care se găsesc insule cu o vegetație luxuriantă, dar și unele destul de aride.

Începutul e șovăielnic, cu imagini care nu se leagă, fascinanți rămânând doar pereții din oglinzi imense în care se amplifică fiecare detaliu, căpătând dimensiuni colosale. Actorii, obligați să joace fără recuzită și fără mobilier, sunt oarecum stângaci, mai ales că singurul lor sprijin rămâne cuvântul, iar unii dintre ei, din păcate, nu stăpânesc suficient arta rostirii. Asta, probabil, și pentru că, la Sibiu, de o bună bucată de vreme, producțiile teatrale se bazează mai mult pe imagine și mișcare și mai puțin pe replică. Este o scăpare pe care conducerea teatrului încearcă să o remedieze acum, asumându-și, desigur, toate răspunderile.

Din fericire, după primele scene, interpreții se „încălzesc" sau poate doar înțeleg ce au de făcut, dau frâu liber fanteziei și reușesc, cu mici excepții, să devină convingători.

Analizând jocul celor trei actrițe distribuite în rolurile surorilor, nu putem trece peste fina viziune a regizoarei, care a alcătuit un fel de trup cu trei capete. Ele intră cu dezinvoltură în această „ramă", părăsind-o doar rareori, ca o izbucnire fugară, ca o evadare din lanțuri. Nu s-ar spune că jocul uneia e superior celorlalte, dar se poate vorbi de identitatea pe care fiecare o conferă personajului său. Și dacă Diana Văcaru-Lazăr *(Olga)* afișează o feminitate ușor fanată, cu mici accese de revoltă, Diana Fufezan *(Irina)* abordează asprimea unei femei trecute prea repede prin viață, iar Anca Florea *(Maşa)* îți lasă sentimentul că e o nălucă, amețită de durerea ratării. O apariție tulburătoare este cea a lui Nicu Mihoc în Kulâghin, care și-a construit un personaj cenușiu, un pic ridicol, măcinat pe dinlăuntru, pasiv pe dinafară. Impresionant este și Dan Glasu în Cebutâkin, având alura unui nostalgic Unchiul Vanea, purtând pe chip toată melancolia omenirii. Păcat doar că are unele probleme tocmai cu *glasu'*.

O notă cu totul aparte face Constantin Chiriac. (Și mărturisesc deschis că vestea distribuirii sale în Verșinin m-a lăsat, în primul moment, perplexă.) Este cu totul alt personaj decât ne-am putea închipui, dar așa cum îl face salvează mult din viziunea generală a producției. E ratatul perfect, laș, egoist, cu gesturi napoleoniene care ascund mari frustrări, cu vorbe rostite pompos dezvăluind un caracter slab. Nu e nici pe departe Verșinin-ul viselor, ci doar unul al disperărilor noastre. Probabil că Maşa, doar privindu-l în oglindă, îl poate idealiza. Altfel cum l-ar putea iubi?! E un Verșinin care „uită" până și să-și ia rămas bun de la ea, de fapt, nu știe cum să fugă mai repede. Scena aceasta a despărțirii este atât de frumos realizată, încât aproape că treci peste celelalte imperfecțiuni ale reprezentației. Maşa se aruncă la picioarele lui Verșinin cu toată patima de care e în stare o femeie îndrăgostită, îi cuprinde genunchii cu brațele și părul îi alunecă aproape ștergându-i tălpile. Verșinin rămâne stingher, cu brațele ridicate în aer, încearcă să scape din strânsoare; momentul devine tot mai penibil, pe măsură ce Verșinin e din ce în ce mai neajutorat. Este o secvență care-ți dă fiori.

Constantin CHIRIAC

Cu părere de rău trebuie să spun că ceilalți actori abia de interpretează corect partiturile încredințate, unii dintre ei având probleme grave de dicție.

Chiar dacă nu este întrutotul împlinit, pariul direcției că la Sibiu se poate face și teatru de cuvânt e câștigat. Producția rezistă chiar și în fața celor mai cârcotași, având și momente de o rară emoție.

Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu – Trei surori **de A.P. Cehov. Adaptarea scenică: Sebastian-Vlad Popa și Anca Bradu. Regia: Anca Bradu. Scenografia: Florica Mălureanu. Coregrafia: Mălina Andrei. Cu: Ovidiu Moț** (Prozorov), **Florentina Țilea, Ofelia Popii** (Natalia Ivanovna), **Diana Văcaru-Lazăr** (Olga), **Anca Florea** (Maşa), **Diana Fufezan** (Irina), **Nicu Mihoc** (Kulâghin), **Constantin Chiriac** (Verşinin), **Cătălin Pătru** (Tuzenbah), **Adrian Matioc** (Solionâi), **Dan Glasu** (Cebutâkin) **ş.a. Data premierei: 7 februarie 2004.**

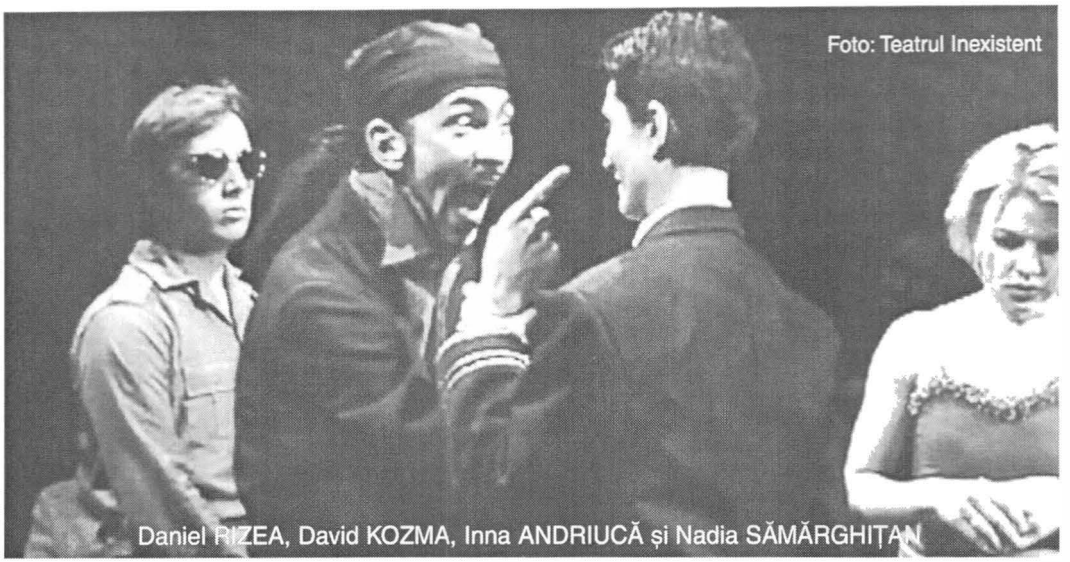
Dezordine postmodernă

Ne-am obișnuit, în anii din urmă, cu fel de fel de variante ale unor piese clasice, aparținând mai ales lui Shakespeare sau Cehov. Regizorii (cu precădere cei tineri) spulberă mai întâi textul – (re)inventându-l apoi, după propria lor voință, dar păstrându-i, în general, datele principale. Din nevoia de actualizare – spun ei, cel mai adesea. De fapt, din nevoia lor de a se simți moderni, pentru că operele acestea, nu (prea) au nevoie de modificări: au înfruntat timpul, fără a deveni desuete. Totuși, nu de puține ori, remarcăm faptul că astfel de „primeniri" nu strică nimănui. Mai ales că asemenea producții durează o oră și jumătate, maximum două, vreme în care se redă esența într-o formă zglobie – (adesea) inedită, chiar atrăgătoare. Când însă un astfel de spectacol ține către patru ore, nu poți decât să te gândești cu năduf că regizorul ar fi putut să lase opera deja existentă (de câteva veacuri) în pace sau în seama altora și să scrie el una, pentru uz personal. Asemenea gânduri mi-au trecut prin minte, din păcate (chiar) în timpul reprezentației cu *Hothello Latino* (foarte de departe) după Shakespeare, în regia lui Theo Herghelegiu. Și nu pentru că tânăra creatoare n-ar fi avut imaginație. (A dovedit că are prea multă!) Și nici pentru că n-ar fi fost în stare să (re)scrie o piesă. (A demonstrat, cu alte prilejuri, că poate!) Doar că fantezia sa a luat-o razna, alergând la întâmplare prin hățișurile memoriei afective, astfel încât *Othello* a devenit un (simpatic) ghiveci de tip postmodern, care, dacă ar fi durat până-ntr-o oră și jumătate, ar fi putut să ne distreze; așa, însă, mai mult ne-a obosit.

Theo Herghelegiu și-a propus să ne prezinte o telenovelă pe teme shakespeariene. Nimic rău, în definitiv. Mai ales că piesa suporta o asemenea interpretare. Numai că, de aici și până la „avalanșa" de tangouri latino, cântate (pe bandă) și dansate pe măsură de la un cap la altul, la care se adaugă, hodoronc-tronc, câte-o *Zaraza* ori mai știu eu ce bucată muzicală neaoșă, sau interminabilele convorbiri la telefoanele mobile... n-a fost decât un pas. Și Theo s-a grăbit să-l facă! În plus, nu toți actorii erau pregătiți pentru un asemenea travaliu. În agitația permanentă de pe scenă, vocile se pierdeau adesea prin colțuri, deveneau mititele de tot, până nu se mai auzeau deloc. Pe urmă, unii dintre ei au înțeles ce au de făcut (vezi „prestația" excelentă a Innei Andriucă în Iago, pe umerii căreia, de altfel, stă greutatea întregii producții), iar alții, nu – sau nu puteau face față unui asemenea demers (vezi evoluția lui Florin Penișoară, cel care ar fi trebuit să ni-l înfățișeze pe Othello).

Până la urmă, Theo Herghelegiu a creat o lume frenetic dezlănțuită, cu multe momente comice (dar de un comic cam la prima mână, bazat pe tot felul de găselnițe), cu câteva scene profund emoționante (mai ales cele în care apare Desdemona, convingător interpretată de către Nadia Sămărghițan). Ideea regizoarei de a persifla gustul românilor pentru telenovele, dar și de a prezenta, cu mult spirit, chiar stilul nostru (modern) de viață este onorabilă și ar fi putut deveni incitantă. Păcat doar că tocmai ei i-a lipsit detașarea. Imaginația i-a jucat feste, conducând-o spre un spectacol stufos, lipsit de unitate. Începutul, mai ales, mi-a lăsat impresia unei dezordini cumplite. Pe parcurs, lucrurile s-au mai așezat. Reprezentația a devenit mai coerentă, cu mici scene memorabile (mai ales cele conduse de Iago).

În totul, e o montare postmodernă (destul de nefericit) mozaicată, cu burți, cu mici sclipiri, în care excelează momentele coregrafice (enorm de multe, însă). Socotesc că dacă Theo Herghelegiu ar fi avut puterea să se detașeze și să-și privească ironic propria creație, periind-o de toate excesele (prea multă muzică, prea mult dans – chiar dacă excelent executat de către actori; prea multe ședințe, prea multe convorbiri telefonice, prea multe drame, prea multe incidente, prea



multă vânzoleală – pe orizontală și pe verticală; prea multe adaosuri la text, din alte piese shakespeariene ori din propria-i imaginație), ar fi putut fi un spectacol amuzant, ușor de urmărit. Așa, rămâne numai o încercare textualistă vioaie, hazlie, o joacă la care poate participa oricine, încercând să ghicească din ce piese fac parte micile fragmente adăugate – și priind mai mult sau mai puțin – acțiunii principale, și pe care o poți uita rapid, socotind-o un experiment și atât.

Este remarcabil efortul artiștilor, prezenți tot timpul în scenă, mișcându-se cu agilitate (obosind ușor doar când era vorba de... actorie).

Teatrul „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe – Hothello Latino, **după Shakespeare. Adaptarea: Viorel Florean. Regia: Theo Herghelegiu. Costume: Ioana Cristina Gajdó. Coregrafia: Fatma Mahomed. Muzica originală: Zeno Eusebio Apostolache. Cu: Inna Andriucă, Romulus Chiciuc, Sergiu Aliuș, Florin Penișoară, Florin Vidamski, Tiberiu Tudoran, David Kozma, Mirela Bucur Pál, Daniela Rizea, Nadia Sămărghițan, Fatma Mohamed, Mona Codreanu, Camelia Paraschiv, Adrian David. Data premierei: 4 februarie 2004.**

Radu SLOBODEANU

REVENIM

Departe-s de cei ce trăiesc și de morți, departe

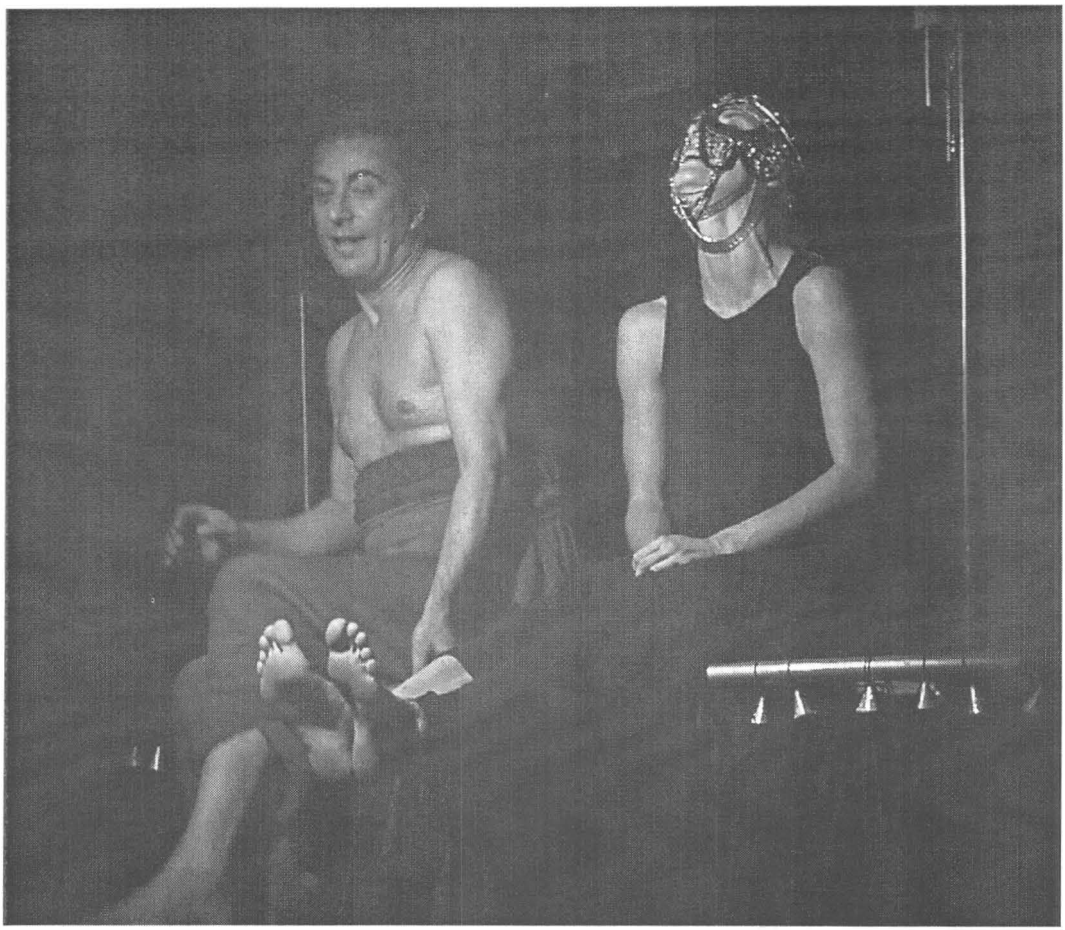
„Violența zdrobește... tot ceea ce atinge. Ea sfârșește prin a apărea exterioară și celui care o utilizează și celui care o îndură; se naște astfel ideea unui destin sub care călăii și victimele sunt la fel de inocenți, învingătorii și învinșii, frați supuși aceleiași mizerii."
(Simone Weil – **Iliada sau poemul forței,** *Cahiers du Sud, 1940)*

Tragedia greacă a găsit rar, în ultimul răstimp, drumul spre teatrele bucureștene. De curând însă, trupa maghiară de la Sf. Gheorghe a adus, pe scena de la Odeon, *Antigona* regizorului Bocsárdi László. Odată ajunși față în față cu ea, am reușit să trecem neașteptat de firesc pragul care părea că ne desparte de ermetismul sensului tragic din dramele antice.

Cum am fost ademeniți în această fascinantă „capcană"? Aparent simplu. Ca recuzită, un decor de capelă mortuară catolică, o masă rulantă de morgă (pe care zăcea Polinice), câțiva pumni de nisip scurgându-se printre degetele eroinei, un giulgiu din pânză de in. Antigona apărea încinsă milităreşte, precum „atleții credinței", într-un fel de rasă călugărească. Asemeni ei, Euridice și apoi Ismena, după momentul asumării. Doar imaginea lui Creon se plasează parcă în alt univers: un bonom, cu redingotă albă și pălărie de paie. Personajele „costumate" sunt tocmai acelea care joacă „fără mască", prin ele fiorul tragic se transmite nemijlocit, atingându-ne cu suflul lui. Personajele îmbrăcate tern, ce se pot confunda cu oricare dintre noi, sunt, în schimb, comentatorii din spatele măștii, doar elemente ale mecanismului scenic, sau, de ce nu, social.

Cealaltă recuzită, cea artistică, a însemnat o rostire intensă a replicii, uneori acută, o muzică inspirat concepută și plasată, un umor neașteptat, o riguroasă exploatare simbolică a spațiului scenic. Jocul Antigonei, ardere constant întreținută, fără dese variații, a avut rostul să creeze, să treacă în *vibrație*, „spațiul de manevră" al celorlalți. Un spațiu ce nu aparține nici lumii de aici, nici celei de dincolo, proiectat în vecinătatea asfixiantă a orizontului morții: *„Vai mie/ Eu încă-s în viață... dar oare/ Mai sunt printre oameni? Departe-s de cei ce/ Trăiesc... și de morți departe!"*. Transportarea noastră în această *inter-lume*, la granița dintre viață și moarte, este reușita indiscutabilă a regizorului. Pentru că ea nu mai este subsumată doar premisei clasice a tragediei: blestemul căzut asupra casei Labdacizilor (blasfemul lui Laios, paricidul și incestul lui Oedip, fratricidul dintre Polonice și Eteocle), ce nu înseamnă altceva decât reluarea aceluiași destin. Destin pe care Antigona are a-l „deznoda", asumându-și exilul tatălui și acum înmormântarea fratelui, respectând până la capăt legile nescrise date de zei *(„...căzând, tu păcatul/ Părintelui tău ispăși-vei!"* – corul).

În concepția lui Bocsárdi László, firele tragediei se urzesc diferit, împrumutând ceva din impresionanta fragilitate a giulgiului de in ce străbate ca un fluid întregul spectacol, așezându-se pe alți și alți umeri. Astfel, pe de-o parte, este vorba de „transparența" tiranului Creon (Bíró József) dată de dimensiunea umană



Liviu MATEI și SZORCSIK Kriszta.

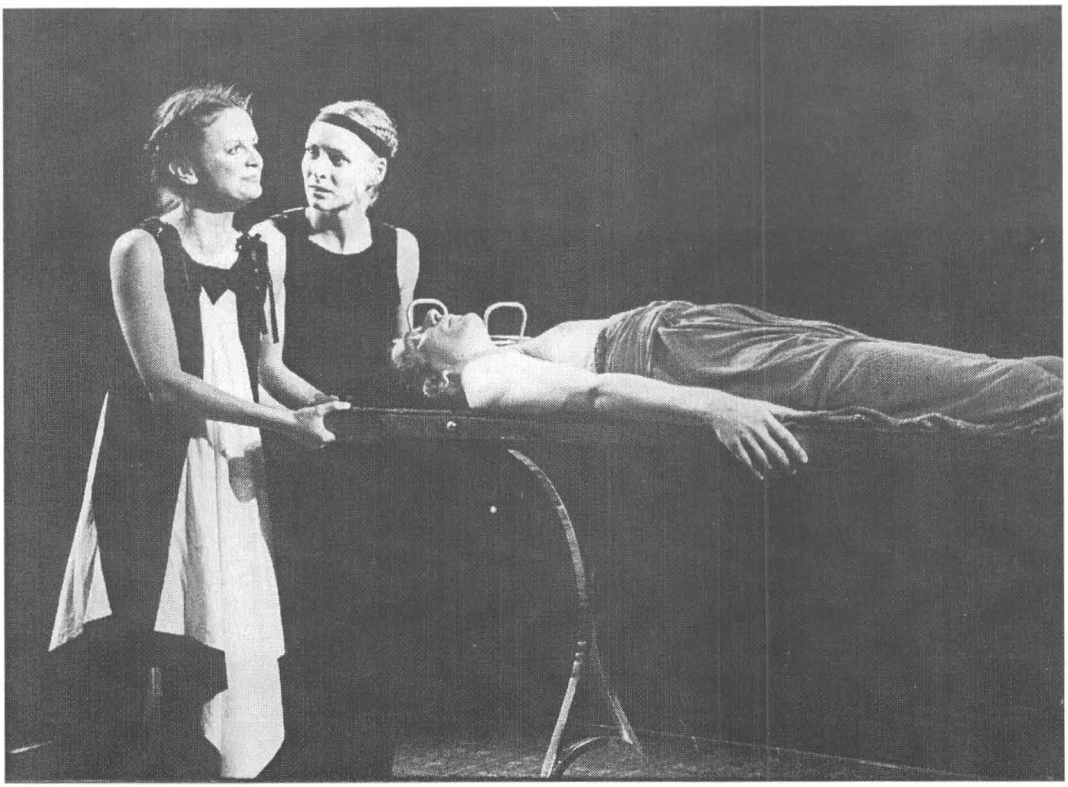
pe care regizorul o descoperă în personaj. De altfel, accentul cade neîndoielnic pe evoluția acestuia, el fiind singurul care poate alege. Recunoaștem, la Creon, orgoliul bărbătesc *(„N-aș fi bărbat, ci ea ar fi/ Neosândită de-am s-o las din mâna mea")*, arbitrariul dispunerii de forță (ce-i dă uneori o notă infantilă, ca în scena paharului de lapte primit de la Euridice și a tronului – scaun teleghidat cu rotile), dezorientarea între legea de *aici* și cea de *dincolo („în Hades legea-i una pentru toți")* și răsturnarea reperelor în fața morții ieșite din albie. În fața profetului Tiresias, vedem un Creon rătăcit, pășind pe vârfuri, fragil, precum „regele nebun" din celebra pânză a lui Corneliu Baba. Evoluția sa este sustrasă rolului strict de instrument al împlinirii destinului. Umorul, cu care regizorul rezolvă parte dintre scene, este sinonim cu flerul găsirii unui registru nou în care desfășurarea tragediei își află nebănuita dimensiune de *joc*, identificată atât de direct de Heraclit: „Aion e un copil care joacă dame: suveranitate a unui copil".

Pe de altă parte, urzeala tragică se țese din „martiriul" Antigonei (Szorcsik Kriszta), contaminată până în adânc de propria nenorocire, căreia îi este prizonieră prin dăruire. Căci, nenorocirea, o dată ce a atins pe cineva, nu-l mai părăsește, făcând din moarte ceva intim, înspăimântător de familiar. Manifestarea

dragostei, aproape incestuos insinuată, din scena îngropării lui Polinice, este o sclipitoare aluzie la destinul ce parcă încearcă să se reia cu Antigona (și în înfruntarea dintre surori): *„Voi hodini cu cel/ Ce mie mi-a fost drag, cui dragă eu i-am fost/Și sfântă-i vina ce m-apasă. Mai îndelung/Vom fi-ndrăgiți de morți, decât de cei ce-s vii".* Gestul îngropării fratelui antrenează, simetric, transformarea acestuia în călăuză spre tărâmul lui Hades: *„De acolo din moarte, pe mine mă smulgi tu azi vieții".* Polinice însuși o „ajută" pe Antigona să păsească pragul morții în scena strălucitor de sintetică pe care regizorul o construiește folosind dansul și trecerea măștii de la unul la celălalt.

Nu în ultimul rând, ceea ce îl trece pe spectator în spectrul tragediei este transformarea „palpabilă" în *lucruri*, în *obiecte* a celor supuși constrângerii violenței (la limită, a morții). Polinice este manevrat ca o marionetă, uneori în picioare, uneori așezat, este întors, răsucit, Hemon și Euridice sunt sprijiniți ca niște copaci smulși din rădăcini, iar Antigona este prinsă de către Creon însuși, ca un fluture înghețat, într-un sac de plastic. Pe corpul acestor *obiecte* neînsufletite (substituite fundamentului existenței sale) va fi ridicat Creon în scena finală. Repetând obsesiv strigătul de disperare, el atinge o tensiune și o autenticitate umană cu adevărat cutremurătoare, ce dau chintesența întregului spectacol.

Teatrul „Tamási Áron", Sfântu Gheorghe – Antigona **de Sofocle. Scenariul: Sebestyén Rita Júlia. Direcția de scenă: Bocsárdi László. Decorul: Bartha József. Costumele: Dobre Kóthay Judit. Muzica: Verebes Ernö. Mișcarea scenică: Liviu Matei. Distribuția: Szorcsik Kriszta, Bíró József, Szabó Tibor, Nemes Levente, Mátray László, Kicsid Gizella, Váta Loránd, Liviu Matei, Nagy Alfréd, Diószegi Attila, Fazakas Misi, Márton Lóránt.**



KICSID Gizella, SZORCSIK Kriszta și Liviu MATEI.

Mircea GHIȚULESCU

Ștefan cel Mare este printre noi

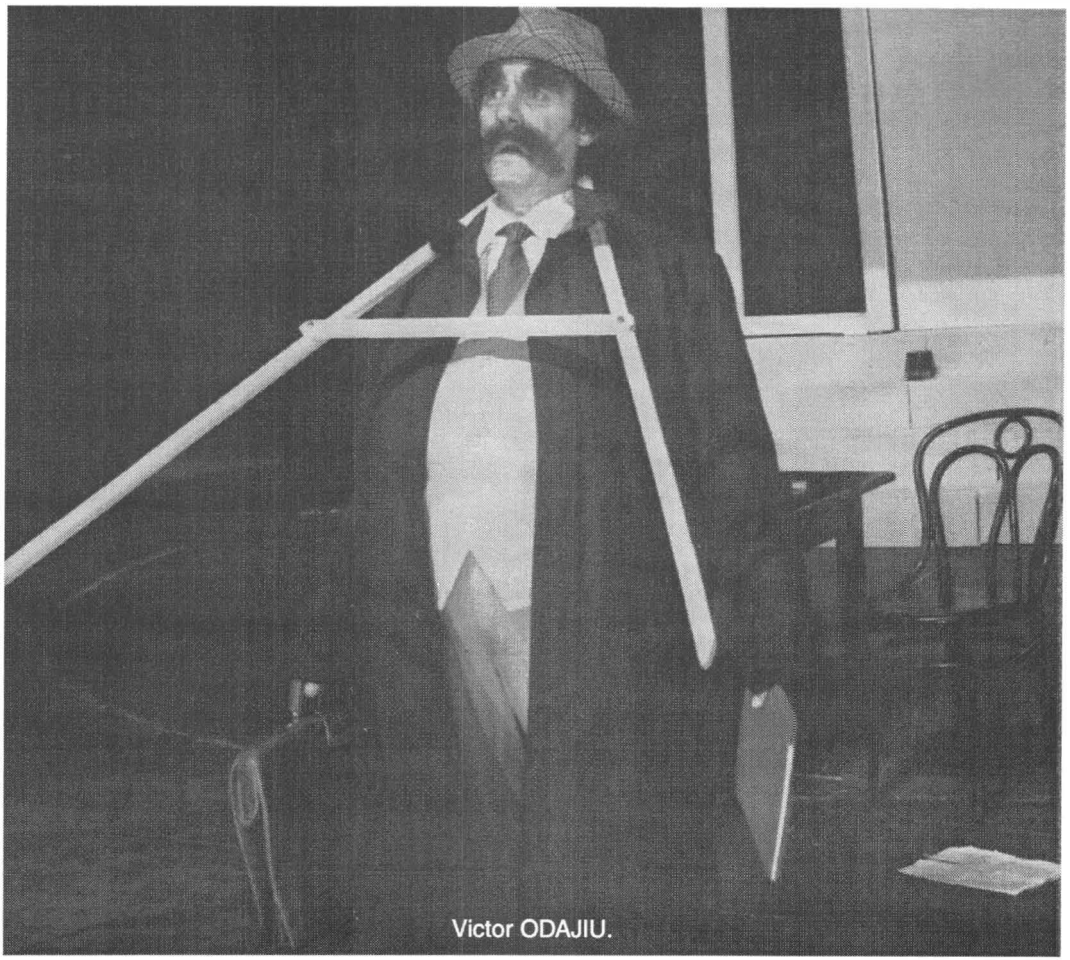
Cum se mai poate pune în scenă *Apus de soare* în România de astăzi, astfel încât să fie toată lumea mulțumită? Textul sună bine în continuare, pentru că Delavrancea nu scrie despre un monarh aflat pe culmea gloriei, ci despre un muribund cu accese voievodale. Din cauza cangrenei de la picior, Ștefan halucinează tot timpul, uneori cu viclenie, ca în scena în care mărturisește Oanei că este fiica lui și a Răreșoaiei. Piesa nu poate deranja nici prin exces de naționalism, nici prin absența patriotismului. Pe spectatorii inocenți îi poate interesa, în mod sigur, înțelepciunea piezișă a pregătirilor monarhului pentru moarte. Tot ce face Ștefan, după lupta victorioasă de la Halici, sunt fapte testamentare: îl încoronează pe fiul său Bogdan cel Chior, în ciuda împotrivirii mărunte a boierilor Ulea, Drăgan și Stavăr, își comandă cripta și chiar mărimea literelor pe care pietrarul le va încrusta pe mormânt. Pentru rafinați, Delavrancea a compus un personaj cu mare economie de mijloace, a cărui traiectorie este descompusă, imaterială, evanescentă. Ștefan, în viziunea lui Delavrancea este din ce în ce mai puțin om în carne și oase și mai mult legendă. In gineceul Curții Domnești de la Suceava, jupânițele învață să țeasă vorbind cu venerație despre bravurile monarhului. Este o curte arhaică, descrisă cu detalii de atmosferă ce prevestesc stilizările etnografice blagiene din *Zamolxe.* Tinerele se întrec la războiul de țesut, iar Dochia le aduce faguri de miere și struguri. Autorul versiunii 2004 a ilustrului text, regizorul Eugen Todoran, ne demonstrează, în spectacolul de la Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași, că Ștefan cel Mare ne poate interesa și ca un bun creștin. Spectacolul său se orânduiește, în funcție de această idee, ca un oratoriu ortodox, solemn și armonios. Sabia, pe care conducătorul de oști nu o mai poate scoate din teacă, seamănă acum cu o cruce care veghează la căpătâiul muribundului. Muzica simfonică și corală (frumoase oratorii ortodoxe alese de Vasile Manta) creează atmosfera crepusculară, ceremonială și reculeasă din apropierea marilor dispariții. Piesa (deși aspru cenzurată de regizor în textul de scenă – s-au pierdut multe pagini de mare frumusețe literară în interesul conciziunii), este permisiv cu ideea creștină a lui Eugen Todoran. În fond, figura lui Ștefan din *Apus de soare,* are hieratismul unui Iisus pământean, ortodox, arhaic și autoritar care se martirizează pentru integritatea propriului cult. A spus-o pentru prima dată Caragiale care asemăna piesa lui Delavrancea cu misterele religioase medievale. Nu știm dacă Eugen Todoran a mers direct la sursă (*Câteva note*, publicate de Caragiale în *Universul* din martie 1909) sau este vorba de o intuiție comună, dar religiozitatea este ideea care dă unitate de stil spectacolului. Regizor de televiziune căruia îi datorăm câteva spectacole ce acreditează ideea (discutabilă, după opinia noastră) de teatru în imagini virtuale (*Don Carlos* și *Don Juan* sunt doar două exemple), Eugen Todoran are un cult al imaginii „perfecte" care, în *Apus de soare,* se exprimă prin preferința pentru scenele de masă, cu figurație amplă, cum nu se poate mai adecvată formulei de oratoriu ortodox de care vorbeam. Asistăm la evenimente comunitare în care este implicată toată Cetatea Sucevei și nu la „drame de cameră" în două–trei personaje. Spațiul este amplu, se folosește toată suprafața scenei, motiv pentru care decorurile create de Axenti Marfa sunt, cu câteva excepții, fundaluri și panouri laterale care să permită manevrele grupurilor de oameni ce se perindă prin scenă. Pe de altă

parte, când îl citești sau îl asculți pe Ștefan din *Apus de soare,* gândul îți zboară la marile succese oratorice ale lui Delavrancea atât în Parlamentul României cât și în cariera sa de avocat. Eugen Todoran a respins teatralitatea frumoaselor performanțe oratorice ale lui Ștefan, preferând să relativizeze proporțiile eroice ale personajului, de aceea încredințează rolul lui Petre Ciubotaru un actor agil și inspirat, dar fără masivitatea și amplitudinea vocală a unui Calboreanu, legendarul interpret al lui Ștefan. Efectul este al unui Ștefan cel Mare ce trăiește și moare printre noi, om cu strălucirile și slăbiciunile sale, dar om , nu monument istoric.

Comedia sărăciei

După ce a pus în scenă un șir lung de dramaturgi români de dincolo și de dincoace de Prut (citățm din memorie pe Alecsandri cu *Ovidiu,* excepțional scenariu de aventuri pe care în România nu l-a mai montat nimeni, de la inaugurarea Teatrului Național din Cluj, în 1919, Dumitru Solomon cu *Transfer de personalitate*, Ion Băieșu – *Preșul*, Marin Sorescu – *Desfacerea gunoaielor*, D.R.Popescu – *Muntele,* dar și importanți autori basarabeni, între care Gheorghe Calamanciuc), Anatol Răcilă, directorul Teatrului Național „Vasile Alecsandri" din Bălți, l-a descoperit pe Valeriu Butulescu, om de spirit cultivat și autor dramatic prea puțin cunoscut, poate și datorită discreției sale exagerate. *Hoțul cinstit* sau *Veșnicie provizorie*, este o parodie a actualității românești care alunecă în dramă funerară. Trebuie să subliniem că Valeriu Butulescu este, la un prim și consistent nivel al lecturii, un critic al societății române contemporane. El alege cel mai defavorizat eșantion al populației române post-totalitare, pensionarii, pe care îi deplânge într-o comedie socială tragică, deviată, în spectacolul de la Bălți, spre poem funerar. Acțiunea se peterece în micul apartament de bloc în care își duc zilele (dacă și le mai duc și nu vorbesc, cumva, de pe lumea cealaltă) un bătrân și o bătrână ajunși într-o stare de sărăcie ireală, conceptuală s-ar putea spune, de vreme ce femeia îi împletește bărbatului ciorapi de iarnă fără lână, pe lîngă faptul că nu și-au plătit chiria, curentul electric, că nu au ceai și nici apă pentru ceai. Comedia lui Valeriu Butulescu face apel insistent la acel *imediat,* de obicei neartistic. Nu este vorba numai de sărăcia lucie, atât de dureros resimțită de spectatorii români de dincoace sau de dincolo de Prut, dar și de acroșeuri mult mai puțin elaborate ("ce, noi avem poliție, guvern, administrație ?", etc.) ce stârnesc admirația spontană dar superficială a spectatorilor. Superficială, pentru că nu este o reacție estetică, ci una socială. Spectacolul experimentatului regizor Anatol Pânzaru se bazează, în bună măsură, pe acest palier al textului, și pe doi redutabili actori de tip realist: Vitalie Todiraș (Bătrânul, ilustrat din exterior) și Eufrosina Ureche, prematur distribuită în Bătrâna, dar cu reacții foarte nostime pe replică. Piesa despre sărăcie, deși nu se încheie aici, se modifică în momentul când începe să vorbească bătrânul dulap de haine. Realismul critic (și așa relativ) trece, nu în suprarealism, ci direct în absurd. Mai mult decât atât, oarecum pe contrasens, sărăcia absolută modelează caractere: hoțul venit să-i jefuiască pe bieții bătrâni, neavând ce fura e atât de cinstit încât merge în piață și le cumpără câteva chifle, iar Polițistul refuză să-l aresteze pentru că lucrează în alt departament. Disperarea e mare și comică pentru un profesionist cu „studii" la Gherla și Jilava. Celelalte trepte ale comediei spre farsa tragică sunt atinse cu ajutorul costumelor și, în final, al decorului, create de Petru Bălan. Câteva costume

– *Inspectorul* (Victor Odajiu, un personaj din filmul mut), *Controlorul* (Ion Marcoci, un vag pederast care provoacă, uneori, incidente comice) și *Hoțul* însuși (rol jucat cu prea multă sinceritate de Constantin Stavrat) – trimit la lumea circului, a clovnilor, acolo unde se situează, mai degrabă, comedia *Hoțul cinstit* sau *Veșnicie provizorie.* Într-adevăr, o bună parte din spectacol este *Hoțul cinstit* iar finalul, *Veșnicie provizorie.* Ezitările autorului exprimate în titlu sunt preluate și de directorul de scenă, astfel că vom asista, în final, la un poem tragic al morții, după ce am crezut că râdem, gânditori, la o comedie de actualitate. Cele două rame ale ferestrelor din fundal coboară pe orizontală, ca două cripte, în timp ce structurile interioare rămân în picioare ca două cruci. Revenim la senzația originară: *pare* că cei doi bătrâni sunt morți demult, iar povestea lor „*pare* rostită de o străină gură", cum spune poetul. *Pare* că dulapul vorbește. *Pare* că este o comedie, dar este o dramă. Acest *pare,* aceste ambiguități ale textului, aceste incertitudini, puteau fi mai provocatoare pentru regizor decât certitudinile realiste (critica socială). Oricum, Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Bălți este astăzi portdrapelul repertoriului românesc. Din acest motiv, rămâne teatrul pe care l-am frecventa cel mai des (dacă ar fi în România) pentru a urmări în liniște cum se comportă literatura română în contact cu publicul.



Victor ODAJIU.

Elisabeta POP

Călăi și victime, împreună

Într-una dintre celebrele sale conferințe despre literatură, J.-P.Sartre – deopotrivă adulat și contestat – afirmă că în teatrul contemporan ar fi trei refuzuri esențiale: al psihologiei, al intrigii și al oricărui realism. Refuzând să se alinieze cu orice preț modei acelor ani, Sartre (care și ca filosof a socotit necesar să exprime „mișcarea generală a societății") scrie un teatru căruia nu-i refuză intriga, cel puțin, întorcând pe toate fețele concepte abstracte ca „Libertate", „opțiune", „responsabilitate", „angajare", „curaj",etc. și învăluindu-le în haine scenice pe măsură... Sartre a simțit – ca om de stânga – mereu nevoia să vorbească despre „eliberarea" individului, în sensul lărgirii posibilităților de alegere. Mai dificilă este opțiunea când unul din termenii alternativei este chiar moartea. În '45, cel puțin. Sartre propunea senin „să facem în așa fel ca omul să poată alege, în orice împrejurare, viața".

Când, în 1994, Albert Camus, pe atunci bun prieten cu Sartre, monta *Uși închise (Huis Clos)* într-o viziune foarte modernă pentru vremea aceea, comentatorii – și publicul, evident – au înțeles cu toții că, ateu fiind, Sartre nu credea în viața de apoi, deci nu despre ce ni s-ar putea întâmpla după moarte vorbea el, ci despre „cadavrele vii", despre o categorie de oameni–„suflete moarte", morți spiritual, incapabili să se autodefinească, rătăciți veșnic în căutarea propriei identități. Dacă acceptăm, așadar, ideea că Infernul nu e Iadul cu țepi și smoală, ci e suma tuturor egoismelor, a ticăloșilor, a turnătoriilor, a viciilor, a ezitărilor, în fine, a lașităților noastre de tot felul.

Spectacolul de la Oradea s-a născut din dorința comună a unor tineri actori maghiari de a lucra cu un coleg român, dar nu neapărat pentru că e român, ci pentru că viziunea lui asupra piesei li s-a părut interesantă și i-a cucerit...Emil Sauciuc, căci despre el e vorba, este actor al Trupei „Iosif Vulcan" și student la Cluj, la secția de regie. Întâlnirea lor s-a dovedit fericită, spectacolul lor este armonios și, cu toate că nu e vorba de o comedie (se știe, publicul maghiar apreciază mult comedia!), acest spectacol are, la fiecare reprezentație, un public numeros, întrecând cu mult capacitatea sălii Studio (cca 80 de locuri). Și, ce e mai frumos, e că acest public (de toate vârstele) aplaudă mult și în picioare, apreciind cum se cuvine interpretarea, jocul pătimaș al actorilor, vădită fiind satisfacția cu care se dăruiesc rolurilor...

Celebra piesă a cunoscut, de-a lungul celor șase decenii de la premieră numeroase și foarte diverse montări. Spectacolul lui Sauciuc are meritul de a fi îndrumat actorii spre un joc tensionat, bine controlat, ale cărui energii se strâng spre final, inculcând spectatorilor un sentiment ciudat, frisonant și nevoia meditației grave pe tema EXISTENȚEI și nicidecum a morții.

Dorind probabil să argumenteze senzația de terifiant, de teamă, de angoasă, scenograful (Bölöni Vilmos) de comun acord cu regizorul, a adăugat salonului stil Empire propus de dramaturg – în fond un salon ca oricare altul, doar cu ușile închise pentru totdeauna – o împrejmuire de foc, ceva ce ar sugera chiar iadul, de unde vin semnale sonore (voci, țipete, melodii alandala menite și ele să ne pună în temă, ca să zic așa...).

Sunt de efect, nimic de zis, dar eu una n-am simțit nevoia de ceva în plus. Fiindcă punctul forte al montării este, cert, JOCUL dezlănțuit, dar, paradoxal, permanent controlat al actorilor care, toți, fără excepție, mențin sus tensiunea

spectacolului, fără nici o scădere nici de ritm, nici de participare. Efortul lor exemplar este răsplătit cu asupra de măsură de publicul care nu se lasă ușor păcălit. Este desigur meritul lui Emil Sauciuc de a armoniza perfect temperamente atât de diferite, știind să pună în același timp în valoare calitățile lor personale.

Actriță experimentată (deși încă tânără), recent premiată cu prestigiosul premiu POÓR LILI, Fabian Eniko *(Ines)* știe să fie , în demersul ei pervers lesbian, calină, dulce, tandră, posesivă, dar lipsită în fond de iubire, incapabilă să dăruiască. Actrița are un joc subtil, te învăluie în faldurile vorbelor ei pline de miere (dicția actriței este impecabilă), dar dezlănțuirea ei din final e pregătită cu grijă, ea devine o furie greu de stăpânit, horcăitul din final exprimând plastic disperarea neputinței. Cât despre expresivitatea gesturilor ei, în cele mai mici amănunte, s-ar putea scrie pagini întregi.

O secondează cu grație, jucând pe o paletă întinsă, tânără și frumoasa Gajai Agnes *(Estelle),* care, aici, se urâțește când e nevoie, trecerile ei de la o stare la alta fiind remarcabile. În simplitatea ei, actrița ne propune un personaj ciudat, o tânără pruncucigașă, capricioasă și imatură, un om „de prisos" care a trecut prin viață fără să înțeleagă nimic din ea.

Kovacs Levente jr. este, în rolul ziaristului Garcin, un partener plin de solicitudine dar ... sigur pe mijloacele sale. Relația pe care o propune cu cele două femei este extrem de diferită ca manieră de abordare, actorul rezolvând cu fantezie îndoielile, revolta acestuia. În ochii lor, el ar dori să citească, spre propria sa liniște, că nu e, că nu a fost dezertor, ci un erou care a plătit cu viața (care viață?) angajarea sa.

Fără risipă de gesturi, sobru, bine conturat, viclean, dar mereu egal cu el însuși, în băiatul de serviciu, Csatlos Lorant a fost ceea ce trebuie. Surpriza spectacolului a fost însă tânărul Kocsis Gyula care a stat nemișcat o oră și jumătate, în chip de statuetă de bronz, pe căminul din salon. Săritura lui bruscă de pe cămin produce rumoare și mirare. Și chiar dacă n-am înțeles de ce-i strânge pe cei trei într-o plasă imensă de pescuit, urmând să-i ducă în alt loc al iadului, deci încă o închisoare, publicul îl aplaudă pe ACTORUL atât de devotat reușitei spectacolului.

Costumele sunt și ele foarte bine gândite și executate, iar afișul și coperta caietului-program (redactor Nagy Bela), mic dar cu un conținut bogat, zic afișul (Torkos Istvan), chiar dacă îți dau fiori, exprimă perfect viziunea regizorului asupra piesei sartriene.

Trupa SZIGLIGETI – Teatrul de stat Oradea, Sala Studio. Uși închise **de Jean-Paul Sartre. Traducerea: Hegedus Istvan. Cu: Fábián Enikö, Gajai Agnes, Kovacs Levente jr., Csatlos Lorant, Kocsis Gyula. Regia: Emil Sauciuc. Scenografia: Bölöni Vilmos. Data premierei: ianuarie 2004.**

Valetul

Este o comedie muzicală, care, atât ca piesă cât mai ales ca film, a cunoscut un succes sigur, așa încât opțiunea Trupei Szigligeti pentru acest titlu, în vederea unui spectacol de revelion, este perfect îndreptățită.

Ca temă, ea face parte din suita de comedii franțuzești, de vodeviluri, de la care cu mare talent s-a inspirat și Mușatescu: ce se întâmplă cu parvenitii când își dau aere de „oameni de lume", câte gafe le putem pune la socoteală și cât ridicol se ascunde în vorbirea și comportamentul lor. Actorii maghiari cântă și dansează cu ușurință, or, acest gen pretinde, pe lângă interpretarea propriu-zisă, calități pe care nu toți actorii le posedă. E plăcut, așadar, să-i vezi pe câțiva dintre fruntașii trupei, actori de primă mărime ca Csiky Ibolya, Ács Tibor, Dobos Imre sau Hajdu

Geza, alături de mai tinerii lor colegi Molnar Julia, Fodor Reka, Kardos Robert, Gajay Ágnes, Molnos Andras, Kiss Csaba dansând și cântând cupletele impuse de gen, cu dezinvoltură și cu plăcere, fără crisparea specifică nu de puține ori actorilor de dramă puși să joace...la revistă.

Spectacolul – puțin prea lung, după părerea mea, dar publicului i-a plăcut – a beneficiat de un decor foarte frumos și elegant, împrumutat o dată cu regizorul (Wellmann György) de la Teatrul din Zalaegersegi, „Hevesi Sandor". Totul era gândit, cadrul, materialele de bună calitate, așadar, ambianța era perfectă. Costumele, de asemenea (Florina Bellinda Birea) au fost gândite, la rândul lor, exact pe caracterul personajelor: încărcate, ridicole la snobii parveniți, purtate cu șarm, chiar modeste la nobilii de viță veche.

Acțiunea piesei și a spectacolului se învârtește în jurul valetului Hipolyt, valet de casă mare, care, văzând că familia ce tocmai l-a angajat face parte din categoria celor cu bani, dar fără educație, se erijează, cu tot hazul ce decurge de aici, într-un fel de mentor, de ghid, învățându-și, spre deliciul spectatorilor, stăpânii, bunele maniere. El dirijează înlocuirea kitschurilor cu lucruri de gust, dar o face discret, ajutând, în același timp, ca tânărul nobil să scape de a o lua de soție pe fata bogată. În plus, îl împinge pe mitocanul său stăpân spre nepermise bucurii, cum ar fi întâlniri discrete cu fete deocheate, o învață pe stăpână să se îmbrace și să mănânce ...cu măsură. Scenele în care valetul îi conduce cu haz pe cei din familia Schneider sunt mult aplaudate.

Muzica spectacolului e plăcută, și, cum se vede, e binecunoscută maghiarilor care au văzut filmul devenit celebru. Cântecele sunt de-acum șlagăre...

„Cu ungurii e de...glumit" spunea cineva în pauza spectacolului.

Trupa Szigligeti – Teatrul de Stat Oradea: Valetul Hypolyt – **comedie muzicală de Zogan István. Muzica: Eisemann Mihaly. Decor: Menczel Robert. Costume: Florina Bellinda Birea. Conducerea muzicală: Ari Nagy Sandor. Coregrafia: Ștefan Gábor. Regia: Wellmann György. Cu: Ács Tibor, Hajdu Geza, Csiky Ibolya, Gajai Ágnes, Molnos Andras Csaba, Kardos M. Robert, Dobos Imre, Fodor Reka, Molnar Julia, Kiss Csaba.**

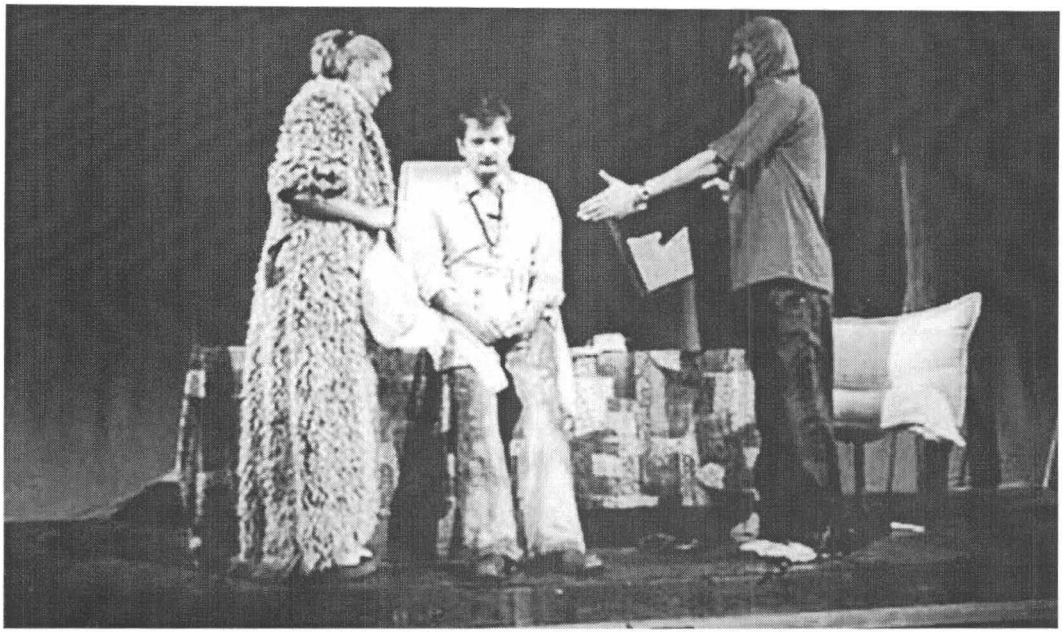
ÁCS Tibor, DOBOS Imre și CSIKY Ibolya

MIRCEA MORARIU

O tragedie americană

Numele lui Sam Shepard nu-i e străin spectatorului român cultivat, care a avut ocazia să-l cunoască în diversele sale ipostaze artistice. Shepard e un binecunoscut dramaturg – piese precum *Nebuni din dragoste* sau *Copilul îngropat* s-au jucat pe scenele românești cu un succes notabil –, un remarcabil scenarist de film (să reamintim că el este autorul scenariului celebrului *Zabriskie Point*, un film antologic al lui Antonioni), un foarte bun actor și regizor de teatru și film (probabil l-ați văzut în *Nebuni din dragoste* alături de Kim Basinger), format în ateliere experimentale redutabile, precum *La Mamma*, *Café Cino*, *Open Theatre* sau *American Place Theatre*.

Piesa *Blestemul muritorilor de foame* a avut premiera absolută la *Magic Theatre* din San Francisco în iunie 1978, indiciu deloc nerelevant pentru valoarea textului jucat întâia oară în România la Teatrul de Stat din Arad, în traducerea și regia lui Alexandru Berceanu. Partitura explorează una dintre constantele tematice ale marii literaturi dramatice americane – familia. *Blestemul muritorilor de foame* se află astfel într-o vecinătate mai mult decât onorabilă, precum cea a romanelor lui Steinbeck, Faulkner sau Thomas Wolfe, ori a pieselor lui Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller sau Edward Albee. În bună măsură, textul e îndatorat modelului cunoscut sub numele de *mood play* care a transplantat pe teritoriu american felul de a scrie al lui Cehov, adaptându-l unor realități sociale și psihologice specifice și adăugându-i o rafinată componentă psihanalitică, încă și mai accentuată în cazul textelor lui Shepard. În această piesă, dramaturgul sfidează unele convenții ale societății americane conservatoare. El pune la îndoială unitatea de granit a cuplului soț–soție, măcinată de sărăcia lucie, cuplu condamnat să trăiască de azi pe mâine în așteptarea unei iluzorii bunăstări viitoare asumată nu împreună, ci pe cont propriu. Cei patru membri ai familiei americane adusă în prim plan de Shepard se înscriu în categoria dezmoșteniților sorții. Un tată alcoolic și bolnav a cărui nepricepere a dus la faliment mica afacere a familiei, o mamă care spre a scăpa de sărăcie e gata să vândă fără știința soțului pământul care încă credea că ar mai aparține familiei, o fiică labilă psihic și un fiu dedat drogurilor constituie patrulaterul uman fundamental în jurul căruia se concentrează acțiunea piesei. Interpreții spectacolului arădean – Ovidiu Ghiniță, Adriana Ghiniță, Carmen Vlaga și Florin Covalciuc, cărora li s-au încredințat cele patru roluri – s-au străduit să-și portretizeze cât mai convingător personajele. Rolul lui Alexandru Berceanu era să-i coordoneze, să le coaguleze jocul, să instituie relații. Din păcate, acest „rol" e „jucat" deficitar de către regizor, așa încât spectacolul nu are tensiune, nu comunică și, pe cale de consecință, nu convinge. Nici concepția mai mult decât interesantă pe care o asigură rolului său Zoltan Lovas, nici evoluțiile, altminteri onorabile, ale actorilor Bogdan Costea, Doru Nica și Călin Stanciu nu îndreaptă prea mult lucrurile, așa încât montarea nu prinde cheag. Că tânărul Alexandru Berceanu nu a izbutit să descopere elementul integrator o dovedește încă și mai percutant partea a doua a spectacolului, în care peste miezul până atunci realist al povestirii se suprapune o suprastructură poetico-fantastică, o trimitere către lumea de dincolo, a imprecisului și negurosului. E aici, de altfel, un specific al scrisului lui Sam Shepard căruia, în pofida ajutorului considerabil primit de regizor din partea scenografei debutante Dorothea Iordănescu, totodată compozitoarea unei muzici de scenă mai discretă în



prima parte, mai semnificativă și enigmatică în cea de-a doua, Alexandru Berceanu nu-i găsește cheia pentru o transpunere scenică adecvată. Atmosfera de stranietate neliniștitoare ce emană din text e debil concretizată și creează din pricina nesiguranței cu care e conturată în spectacol nedumeriri în rândul spectatorilor cărora montarea li se pare ciudată, rece și nimic mai mult.

Teatrul de Stat din Arad – Blestemul muritorilor de foame **de Sam Shepard. Traducerea, regia artistică și light design: Alexandru Berceanu. Scenografia și muzica: Dorothea Iordănescu. Cu: Florin Covalciuc, Adriana Ghiniță, Carmen Vlaga, Zoltan Lovas, Ovidiu Ghiniță, Bogdan Costea, Doru Nica, Călin Stanciu. Data reprezentației: 15 februarie 2004.**

Alina MANG

A fi sau a nu fi... actor

Am văzut-o pe Anca Sigartău în *Poveste de iarnă* de William Shakespeare, regia: Alexandru Darie. Apoi în Irina din *Trei surori*, în Sonia din *Unchiul Vanea*... Mi-am amintit de aceste personaje interpretate de ea în seara în care am vizionat spectacolul *Vreau să fiu actriță*, prezentat pe scena Teatrului „Bulandra", nu doar datorită faptului că actrița a vorbit despre teatru folosind pe alocuri câteva replici celebre din textele menționate, ci mai ales pentru că prezența ei scenică se compunea parcă dintr-o mixtură a tuturor stărilor și experiențelor acumulate cu fiecare dintre rolurile anterioare. Acum am avut în față imaginea unui artist matur, complex, care știe să-și pună în valoare calitățile, forța creativă, să-și dozeze emoțiile și energiile astfel încât să poată controla reacțiile sălii și chiar să le stăpânească inteligent pe durata unui show de aproape două ore. Ele trec ușor, fără să simți apăsarea minutelor.

Spectacolul este departe de a fi un simplu monolog care să ateste talentul actriței. Din contră, e un continuu dialog cu spectatorii, cu presupușii tehnicieni care o ajută să-și susțină „numerele", cu ea însăși. Cu dorințele, idealurile, complexele, împlinirile și dezamăgirile ei, care pot fi, totodată, ale tuturor celor care urmăresc să-și împlinească un vis. Anca Sigartău încearcă să ne *învețe* că este foarte important să cauți poezia vieții și mai ales să nu-ți abandonezi visul. Să crezi în el cu tărie, să vrei. Cum, de exemplu, ea și-a dorit să fie actriță. Ceea ce și este, ne convinge, chiar dacă *joacă* chinuitoarea încercare de a găsi intonația potrivită unei fraze... Solicită ajutorul celor aflați în sală, mizând interactiv pe răspunsurile lor, transformându-i în parteneri de joc. Dar nu sunt singurii. O ajută pianul, luminile și cele câteva elemente de recuzită indispensabile trecerii ei dintr-o ipostază scenică în alta. La toate acestea apelează atunci când cântă, dansează, face exerciții de dicție sau pur și simplu vorbește.

A construit după un text al lui Robert Mauro propriul ei discurs. Am avut adeseori senzația unor scăderi de ritm datorate scriiturii. Am simțit că îi lipsea scenariului ceva ce ar fi trebuit să lege cu mai multă forță dramatică toate momentele spectacolului. Dar acum cred că acel *ceva* a fost suplinit cu brio de talentul și energia actriței, care au salvat clipele de monotonie și m-au făcut să le uit. Ea simte căderile și le controlează, pentru ca, în clipa imediat următoare lor, să smulgă publicului un ropot de aplauze.

Spectacolul lasă impresia unui final deschis, el poate continua, iar ieșirea spectatorilor din sală poate fi întârziată de încă o vorbă, de un alt cântec sau de o nouă reverență.

E plăcut să urmărești *show*-ul Ancăi Sigartău; te face să-ți dorești să fii în locul ei pe scenă la primirea aplauzelor, sau să te întrebi dacă vrei sau nu să fii actriță.

Teatrul „L.S. Bulandra" – Vreau să fiu actriță! **de Robert Mauro. Un spectacol de/cu Anca Sigartău. Scenografia: Andu Dumitrescu. Costumele: Janine. Data reprezentației: 31 ianuarie 2004.**

BVLANDRA
UNION THEATRES EUROPE
VREAU
SĂ
FIU
ACTRIȚĂ!
un spectacol de/cu
Anca Sigartău

Talent și tinerețe în matineu la TES

Într-o dimineață geroasă și chiar cu zăpadă din abundență pe străzile Capitalei, circulând greu cu mijloacele de transport în comun, am ajuns la Teatrul Evreiesc de Stat. Am fost printre puținii spectatori strânși în foaier care așteptau, câteva minute înainte de ora unsprezece, verdictul: se joacă sau nu spectacolul programat în matineu? Era vorba de *Destine încrucișate*, în interpretarea a doi actori: Natalie Ester și Mircea Drâmbăreanu. S-a hotărât să ni se dea drumul în sală, cu toate că nu erau prea multe locuri ocupate. M-am gândit atunci la cei care urmau să apară pe scenă, care se vor uita în ochii noștri, la scaunele rămase libere și vor spune povestea personajelor lor. Dacă ar fi fost întrebați, cred că ar fi ales să joace și pentru o singură persoană. Spectacolul m-a convins de acest lucru. A fost susținut cu forță, cu energie, cu credință, dar mai ales cu căldură.

Natalie Ester, laureata ediției 2003 a Galei HOP, nu este doar interpreta rolului feminin, ci și autoarea textului. Scriitura îi trădează sensibilitatea, dar și puterea dialogului, simțul teatralității. Cu toate momentele de stângăcie ale textului, inerente unui început de drum, lectura scenică mi-a făcut plăcere. Construită pe ideea teatrului în teatru, piesa vorbește despre încercarea de a fi tu însuți, de a-ți recunoaște, stăpâni și înfrunta sentimentele, chiar propriul destin. Este povestea unei tinere poete, Agatha, retrasă în apartamentul său, bolnavă de cancer, hotărâtă să-și pună capăt vieții. Nu fără a petrece ultimele zile în compania cuiva. A unui pictor care închiriază o cameră și care o convinge că, orice s-ar întâmpla, merită să iubească. De fapt, era un „șnur" înaintea unei premiere, când regizorul, soțul actriței, află de iubirea dintre aceasta și partenerul de scenă. Atât Agatha, cât și interpreta ei se întreabă în final: de ce tocmai eu?

Adevărurile frumoase, dar și dure, sunt rostite simplu, cu talent. Încrederea în ei și dăruirea pe care cei doi actori o simt pentru această profesie umplu scena și fac ca elementele de decor: un scaun, o vază cu flori artificiale, o mașină de scris și un telefon, să nu mai pară puține. Vorbesc, dansează, strigă – *joacă*. O regie mai atentă și mai curată le-ar fi însă de un real ajutor. Se simte nevoia impunerii unui ritm, care să ridice spectacolul, și a unui ochi obiectiv care să-l corecteze. Pentru că *material de lucru* există.

După reprezentație, aplauzele au răsunat cu ecou în sala aproape goală. Natalie Ester și Mircea Drâmbăreanu au fost chemați, însă, de câteva ori la rampă de cei câțiva spectatori care au vrut să-i răsplătească astfel pentru entuziasmul și dăruirea lor. Printre care și eu.

Teatrul Evreiesc de Stat – Destine încrucișate **de Natalie Ester. Regia: Vitalie Lupașcu. Cu: Natalie Ester și Mircea Drâmbăreanu. Data reprezentației: 24 ianuarie 2004.**

Cătălina PANAITESCU

Avatarurile contemporaneității

Unul din teatrele bucureștene care și-au îndreptat atenția asupra dramaturgiei contemporane este Teatrul ACT, care, printr-un program repertorial susținut, aduce texte incitante și răscolitoare despre realitatea de zi cu zi. În acest sens, ultima premieră, *Bash. O trilogie contemporană* de Neil LaBute, este reprezentativă pentru teatrul din Calea Victoriei, autorul fiind un tânăr dramaturg american, totodată și scenarist, regizor de teatru și film. În 1999, LaBute semnează și regia spectacolului *Bash* pe Broadway (avându-i în distribuție pe Paul Rudd, Ron Eldard și Calista Flockhart, cunoscută la noi drept simpatica avocată Ally McBeal din serialul omonim), iar în 2000, textul a fost ecranizat sub aceeași baghetă regizorală.

Bash. O trilogie contemporană propune o introspecție în viața „unor oameni esențialmente buni, dar care fac lucruri rele", după cum afirmă autorul, indivizi care sunt nevoiți să trăiască într-o societate a nonvalorilor, a violenței și a subiectelor tabu.

Prima parte a trilogiei este o reinterpretare modernă a *Ifigeniei în Taurida* de Euripide, în care eroina se sacrifică pentru bunăstarea țării lui Agamemnon. În

Vlad ZAMFIRESCU.

Bash, autorul analizează motivele pentru care un tată, de profesie om de afaceri, este în stare să-şi omoare fetiţa în vârstă de opt luni pentru a-şi amâna transferul cu care este ameninţat la locul de muncă. Eroul cade în derizoriu, realizând că este, de fapt, victima unei glume proaste, a unui joc macabru al destinului. Interpretarea lui Mihai Călin, lipsită de emfază şi patetisme inutile, dă naştere unui personaj profund marcat care, cu toate că îşi repetă că „viaţa merge mai departe", este conştient că nu mai poate reveni la normalitate.

Cea de-a doua parte a trilogiei îi prezintă pe Vlad Zamfirescu şi Ioana Flora ca fiind doi studenţi îndrăgostiţi care se pregătesc pentru un mare „party" la New York. Povestea însă începe, când băiatul, împreună cu colegii lui, fac o plimbare nocturnă prin Central Park care se lasă cu o bătaie cruntă cu un gay, acesta din urmă fiind lăsat să zacă într-o baltă de sânge. Reacţia tânărului este că nu ştie ce să mai facă – cu mâinile la burtă de râs îi face o rugăciune ipocrită şi dispare în noapte. Cu subtilitate şi ironie, Vlad Zamfirescu surprinde ambivalenţa băiatului, indignat şi atras de victima lui, oscilând între diverse tonuri contrastante

În ultima parte a trilogiei, cu trimiteri la prima, autorul propune un subiect consistent, puţin forţat – o reluare a mitului Medeii în variantă contemporană – despre o tânără de treisprezece ani care devine mamă. Părăsită de tatăl copilului, aceasta îşi creşte fiul şi, din răzbunare, îl ucide. Ajunsă la închisoare, femeia îşi descoperă motivele care au condus-o la crimă, într-o reprezentaţie complexă şi absurdă. Intenţia Mihaelei Sârbu de a contura o Medee cu un comportament persiflant şi limbaj argotic, pare justificată de acţiunile ei şi de mediul pustiitor în care evoluează.

Regia lui Vlad Massaci nu aduce nimic spectaculos, ci propune un fir narativ coerent, susţinut şi de scenografia lui Radu Dumitrescu alcătuită din două scaune şi un paravan reflectorizant, suficient de sugestive pentru această trilogie contemporană.

Bash – un spectacol fără acţiune – doar cuvinte care fascinează şi îngrozesc în egală măsură într-o creaţie care te pune pe gânduri.

Teatrul ACT: Bash. O trilogie contemporană **de Neil LaBute. Traducerea: Vlad Massaci şi Mihaela Sârbu. Adaptarea scenică: Cristian Juncu. Regia: Vlad Massaci. Scenografia: Radu Dumitrescu. Distribuţia: Mihai Călin, Vlad Zamfirescu, Ioana Flora, Mihaela Sârbu. Data premierei: 20 noiembrie 2003.**

Mirela NĂSTĂSACHE

Nevoia de Brecht

Viaţa lui Helge este numai un amuzament de sâmbătă seara pentru câteva animale. Este un spectacol realizat de Doamna Dumnezeu şi Domnul Moarte, pentru că au fost plătiţi să o facă. La fel de bine puteau prezenta un război sau o catastrofă naturală. Dar animalele sunt curioase cum trăiau, înainte de a capitula, oamenii.

Viaţa lui Helge de Sibylle Berg este un prilej de exerciţiu de regie pentru Teodora Herghelegiu. Găseşte în acest text suportul pentru a demonstra o teorie de teatru: aceea a lui Bertolt Brecht.

Tipul de distanțare propus de Brecht are menirea de a spori capacitatea de înțelegere a oamenilor, de a le stimula efortul în a modifica o societate perimată. Cântecele presărate în spectacol care subliniază atitudinea vădit demonstrativă, renunțarea la iluzie prin ieșirea din convenția teatrală de tip aristotelic, gestusul, istoricizarea înlocuiesc trăirea cu acel, ideal la dramaturgul german, „efect de distanțare". Dar pentru ca publicul să se detașeze, actorii trebuie să-și arate personajele, să le povestească, nu să le întruchipeze.

La Teatrul ACT are loc un astfel de spectacol, pornind de la formula de teatru în teatru. Animalele sunt cei mai cruzi spectatori. Viața unui om oarecare li se pare plictisitoare, lipsită de haz și simt nevoia să o pigmenteze cu songuri, cu pauze publicitare sau karaoke. Istoria unei omeniri ajunse la apus este mult mai plictisitoare decât o reclamă cântată și dansată. Iar actorii reușesc în mod remarcabil să împrumute din caracteristicile animalelor pe care le întruchipează. *Tapirul* – Daniel Iancu – este un „animal de afaceri" prosper, prea puțin sensibil la întâmplările unei așa de slabe ființe. *Căprioara*, soția lui – Raluca Botez – este de o inocență debordantă, pudică și sperioasă, de o elasticitate remarcabilă. *Hârciogul* – Alexandru Gheorghiu – este tipul șmecherului de cartier, nu foarte inteligent și cultivat. Asupra acestora din urmă povestea are efect, căci asupra sentimentelor celor simpli teatrul are mai multă forță.

Pe repede înainte sau pe îndelete, se înfățișază momentele importante ale vieții lui *Helge*: conceperea, nașterea, căsătoria, moartea. Daniel Popa le punctează minunat. Este la fel de credibil atunci când Helge se joacă cu degetele părinților, când ucide mâțele, când își omoară tatăl, când se îndrăgostește, când este plictisit de căsnicie, când moare. Dominat de *Frica sa* – Dana Voicu – Helge fuge de oameni. Ea îl poartă ca pe o marionetă. Ea aduce pe scenă energie și neprevăzut. Îl îndepărtează la început de părinți – Clara Flores și Edi Jighirgiu – preocupați oricum de altele. Problemele lor sunt prezentate cu îndârjire prin lungi și, în cazul mamei, zgomotoase monoloage.

Tina – Oana Tudor – este singura care-l poate face pe Helge să-și gonească *Frica*. Cu o exagerată delicatețe, actrița trece prin viața lui Helge. *Frica ei,* – Ionuț Kenski – la fel de imprecis în interpretare, este mai puțin prezentă și inventivă decât *Frica lui Helge.* Pentru a-i pigmenta viața, *Moartea* și *Doamna Dumnezeu* introduc în scenă personaje precum *Sora medicală* – Ilinca Atanasiu – sau *Fata de la bar* – Andrei Rădulescu. Cei doi realizatori și prezentatori ai acestui show cinic sunt interpretați de Rareș Pârlog și Iuliana Mărgărit Necula cu măsura justă. Muzica realizată de Mihai Iordache și Sorin Romanescu îi dă prilejul lui Rareș Pârlog să-și expună calitățile vocale.

Spectacolul captivează publicul și îl amuză. Astfel, Teodora Herghelegiu se înscrie din nou în teoria brechtiană după care scopul primordial al teatrului este divertismentul.

---

8 femei căutând consacrarea

Pe fete le cunosc din școală. De patru ani. După examene cu fragmente din Cehov, Shakespeare, teatru antic, *commedia dell' arte* și ce a mai jucat fiecare pe la atelierele de regie, au ajuns la spectacolul de absolvență. Drum lung și greu, al cercetării și introspecției. Drum în care a trebuit să învețe cum se face. Drum la

finalul căruia se arată pregătite pentru a păși pe scenă. „Se arată" în spectacolul *8 femei* de Robert Thomas.

Autor de notorietate în genul piesei polițiste, dramaturgul francez creează o comedie savuroasă ce tinde uneori spre parodie (caracteristică neexploatată regizoral în spectacolul de la Studioul de Teatru Casandra). Dar conflictul puternic între personaje cu personalitate complexă face ca acțiunea să devină uneori foarte încordată, cu accente dramatice. Opt femei ce păstrează politețea rece a relațiilor sociale se dezvăluie treptat. O aparentă crimă declanșează investigațiile. Bănuiala cade, pe rând, asupra fiecăreia dintre ele. Teama le face să-și mărturisească secretele, păcate care le împovărează conștiința și care le-au făcut să se înstrăineze treptat una de cealaltă. Ele întruchipează ipostaze ale vinovăției față de presupusa victimă, bărbatul din camera alăturată: soția îl părăsește, fiica îl anunță că este însărcinată, soacra se arată lacomă, cumnata și-ar dori să-i fie amantă, servitoarea îi este amantă, sora îl stoarce de bani, iar fiica cea mică pune la cale o farsă grotescă ce înrăutățește lucrurile. Doica este singura al cărei viciu nu afectează viața domnului Marcel, dar acest lucru nu o scuză în fața celorlalte care, toate, acuză. Abia în final fiecare pare a-și asuma o parte din vină, dar asta nu mai schimbă cu nimic situația.

Având toate personajele foarte clar conturate, piesa reprezintă un suport minunat pentru un examen de actorie. Caroline Gombe *(Madam Chanel)* interpretează o doică puternică, femeie simplă care s-a atașat de familia ce a devenit treptat a ei. Păstrează însă modul de a gândi al omului din popor, aratându-se înțelegătoare și discretă față de păcatele tuturor. Violeta Aldea *(Louise)* descrie foarte bine masca pe care o poartă personajul inițial și o lasă apoi fin să cadă în momentele de panică. Trece de la dorința de a atrage și supune printr-o sexualitate ce tinde spre vulgaritate, la simplitatea unei sărmane fete, săracă și cam prostuță. Doina Șandru *(Matilde)* face un minunat rol de compoziție. Învinge dificultatea unei prea mari diferențe de vârstă între actor și personaj prin tehnică. Bunica devine în interpretarea ei un caracter complex care cucerește publicul. Maria Roman *(Suzon)* realizează liniar personajul fetei ce vine din Anglia, de la studii, pentru a petrece sărbătorile de iarnă în familie. Moartea tatălui și teama de nu fi acuzată de omor, dezvăluirea faptului că va avea un copil și frica de judecata celorlalte, nu o fac decât să „zbiere" replicile, fără a le schimba neapărat intonația, să-și frângă mâinile fără a transmite și o reală părere de rău. Anca Constantin *(Gaby)* pare a lăsa caracterizarea personajului numai pe seama vorbelor pe care autorul i le-a încredințat. Cea care o dublează însă în rolul soției, asistenta universitară Cristina Briciu, are o interpretare mai nuanțată, este mai „prezentă" în scenă. Lorena Lupu *(Augustina)* este foarte bine distribuită în rolul mătușii, fata bătrână căreia i-au rămas doar romanele de dragoste, credința că bărbații au respectat-o și pisicile sale. Din păcate, mâța pe care o poartă cu ea este una de pluș, iar actrița uită uneori ce ține în mână (scena în care este folosită pe post de evantai este delicioasă, dar total neprofesionistă). Marcela Roibu *(Catherine)* în rolul fiicei de șaptesprezece ani este plină de energie. Copilăroasă și simpatică, ea reușește să redea naivitatea cu care personajul trage sforile acțiunii spre un deznodământ tragic. I se poate reproșa însă accentul moldovenesc, aparținând actriței și nu personajului, ca și în cazul Oanei Piecnița *(Pierette*. Pentru că sora domnului Marcel a fost dansatoare în cluburi rău famate, actrița o transformă într-o persoană vulgară, exagerându-i toate mișcările și încercând să le ducă în zona senzualității jucate. Este o interpretare viabilă, dar poate că o dozare mai bună a gesturilor ar da un plus

de credibilitate acestei femei care acum, după ani de „meserie", află că dragostea există.

Piesa lui Robert Thomas vorbește despre tarele sociale ale burgheziei, despre durerea pe care o provoacă privirea sinceră în oglindă, despre prețul care trebuie plătit pentru asta. Spectacolul realizat de clasa Florin Zamfirescu, Cătălin Naum și Cristina Briciu vorbește despre opt femei, despre opt actrițe aflate la început de carieră.

Corina HERGHELEGIU

Eden sau infern? ...

Teatrul Nottara își deschide seria spectacolelor în Nocturnă cu piesa *Eden* a autorului norvegian Eugen O'Brien, interpretată de tinerii actori Dani Popescu și Ada Navrot, tot ei semnând și regia acestui spectacol.

În ultimul timp, dramaturgia norvegiană își face tot mai simțită prezența la noi în țară, bucurându-se de un mare succes. Tinerii actori și regizori sunt mereu în căutare de texte noi, de dramaturgi contemporani care să relateze și să scoată în evidență problemele zilelor noastre. Unul dintre acești dramaturgi este și Eugen O'Brien, un autor care renunță la dialog în favoarea monologului, pentru că O'Brien știe că secolul său este unul al izolării, al refugierii în propria carapace, al individului neînțeles și singuratic.

Recunosc că m-am dus cu o imensă curiozitate, dar și cu o oarecare îndoială la acest spectacol. Citind piesa, mi-am dat seama că e destul de dificil să o pui în scenă, dialogul lipsind cu desăvârșire, iar monoloagele lungi și complicate solicitând o concentrare maximă ca să nu pierzi firul acțiunii, libertatea de mișcare și de exprimare mi se părea destul de redusă. E greu să montezi o piesă-monolog, dar nu imposibil. Iar acești doi actori au știut, au simțit acest lucru și le admir curajul.

Spectacolul nu este unul vizual. El se bazează mai mult pe jocul dinamic al celor doi actori talentați, pe stările de trăire. Chiar dacă decorul lipsește aproape cu desăvârșire, jocul de lumină de pe chipul actorilor îți captează atenția și le dă o dimensiune mult mai profundă mișcărilor, gesturilor, stărilor lor emoționale.

Atât Dani Popescu cât și Ada Navrot au creat un spectacol în care ideile prind viață și se transformă în emoții, transmițându-le mai departe nouă, spectatorilor. Ținta este atinsă, cuvântul, gândul ajung să prindă rădăcini acolo unde au fost aruncate – în sufletul receptorului.

Miezul conflictului îl constituie criza unui cuplu ce luptă cu disperare să depășească rutina de zi cu zi, refugiindu-se până la urmă fiecare în propriul vis. Relația dintre Billy și Breda se află pe muchie de cuțit. Ea încearcă cu disperare să salveze ultimul dram de fericire a cuplului, scapă cu greu de kilogramele în plus numai pentru a-și recâștiga soțul pierdut prin *pub*-urile orașului, visând și alergând după himere.

Există sau nu fericire? E o întrebare la care fiecare trebuie să-și găsească propriul răspuns. Și ce este de fapt viața? Eden sau Infern?...

Oana BORȘ

„Sunt legat de țara asta cu un spasm de nebun."

De fiecare dată când intru în subsolul greu de fum al barului „Green Hours" pentru a fi spectator, coborârea înseamnă asumarea unei atitudini ce nu-mi aparține. O trăiesc cu neliniște de fiecare dată, o trăiesc cu lipsă de confort interior. Siguranța pe care mi-o dau fotoliile de pluș sau chiar simplele banchete din alte spații teatrale este undeva departe. Pentru conformismul meu, locul respiră un aer (prea) nonconformist. Și totuși, același. Îl regăsesc. Îl știu. Poate ar trebui să mai știu că orice lucru practicat în mod repetat, capătă invariabil patina conformismului. Fie ea a unui conformism al nonconformismului. Cu nota sa personală, evident. Paradoxal, însă, pentru mine insecuritatea interioară persistă de fiecare dată.

Așa că mă întreb de multe ori ce-i îndeamnă pe creatori să vină aici. Acum câțiva ani a alege „Green"-ul... era doar o opțiune la marginea disperării și o șansă dată de generozitatea sau poate de flerul gazdei. Acum pare de bonton. Uneori doar atât. Nu întotdeauna specificitatea și particularitatea locului se regăsesc în opțiune. Dacă spectacolul nu trăiește în spațiu, ci doar se construiește în spațiu, nu avem de-a face decât cu un act ratat. În acest sens, numai în acest sens, scena poate ierta orice. Astfel de locuri, nu.

Ultima mea experiență, de acest gen, la timpul scrierii, a fost: *Stop the tempo* – text și regie, Gianina Cărbunariu. De data asta am descoperit relația perfectă. Chiar una dublă, prin temă și simbolistică. Tema: trei tineri plictisiți de propria viață, găsesc plăcerea supremă în a opri energia electrică din cluburi, supermarket-uri, săli de teatru. De fapt, un parcurs simbolic al disperării pentru o societate care trăiește în subsoluri. În subsolurile vieții. Fie că se alege „anestezierea" în discoteci sau baruri, fie că se alege „perfecțiunea unei vieți cu trei slujbe", conformismul (mecanismele înțepenite) blochează. Cei trei protagoniști, pierzându-se printre noi – la rândul nostru protagoniști ai conformismului propriu – refuză să facă parte dintre „transfugii lucidității". Aleg exercițiul negației. Negândit de dinainte și întâmplător împreună. Vin din experiențe diferite și îi unește doar sastisirea.

Maria: „Am 27 de ani și trei joburi. Fostele mele colege mă invidiau îngrozitor."

Rolando: „Nimeni nu mă mai suna să-mi propună vreo chestie într-un club. Probabil nu eram destul de bun [...] la un moment dat cred că am avut și niște fani."

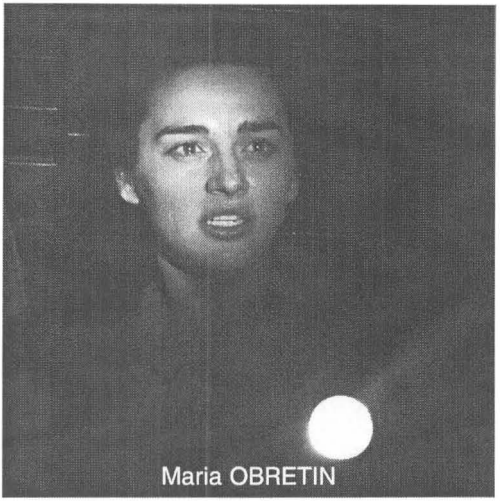
Paula: „[...] Ea plecase cu individul acela. Am pornit hotărâtă spre primul club care mi-a venit în minte."

Ei sunt cei care nu mai au loc în propriile vieți...„nu mai am loc nicăieri, nici în mine" spunea și poetul Marius Ianuș, pe care autoarea îl ia s-o însoțească în discursul său. Și atunci, în disperarea neputinței, găsesc soluția satisfacerii totale: decuplarea. Propria decuplare prin decuplarea societății de la ideea de societate. De la clișeele servite pe post de autentic. De la combustia care alimentează continuu și constant o fantasmă întreținută. Decuplarea de la energia electrică, sursă

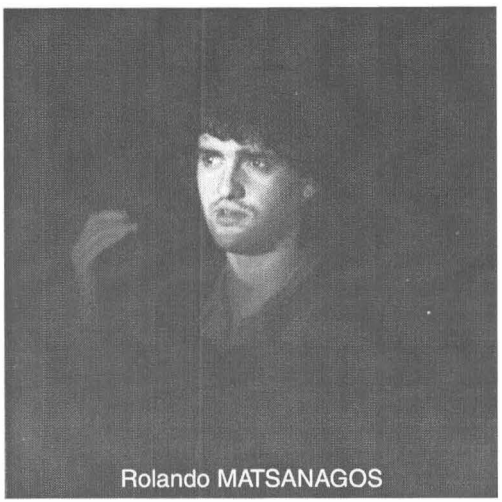
de totală dependență pentru existența și coexistența noastră în celulele locative ale vieții. În bezna subsolului, tinerii au însă energie de schimb. Bateria lanternelor. Flash-urile lor sunt fixate pe propriile fețe. Focalizare extremă, ce nu lasă alternativă rechizitoriului și, mai ales, autorechizitoriului. Golgota este însă asumată. (Pentru plăcerea căutării de simboluri: spațiul de joc avea, poate întâmplător sau nu, forma crucii.). Din păcate, asumarea le aparține doar lor. Actul disperat de a-i forța pe ceilalți la reflecție oferindu-le momente de întuneric nu are și nu va avea efect. Ei, însă, vor persevera, nevoia aceasta există. Vor cădea și ei în conformism? „Sunt legat / de țara asta măreață / cu gheare de sânge, / cu un spasm / de nebun." – spunea Marius Ianuș. „Mai avem foarte multe proiecte pentru România" – spun ei. Dar oare România ce spune? E întrebarea cu care rămânem când până și lumina lanternelor se stinge.

Forța demonstrației de la „Green"... își găsește seva în simbioză și autentic. Restul se subsumează. Regizoarea și în același timp autoarea, actorii, fac parte din aceeași generație, o generație care se poate numi așa pentru că vrea să existe. Grupul *dramAcum* (din care regizoarea face parte) poate că nu este încă o mișcare, poate este doar un început, o stare, dar conține intrinsec nevoia de a se constitui într-o generație. Ceea ce revine la definirea individualului prin reflexia în celălalt și a construirii timpului social propriu prin poziție și atitudine. Iar rândurile scrise de autoare pe prima pagină a manuscrisului, *text dramAcum,* poate spun mai mult: „Maria, Paula, Rolando sunt numele actorilor pentru care am scris acest text. Personajele pe care le interpretează au fiecare nume, însă nu și-l cunosc unul altuia. Am păstrat totuși numele actorilor pentru a diferenția cele trei voci, poate și pentru că multe lucruri mi-au fost inspirate chiar de ei, de problemele și gândurile lor, la un moment dat".

Teatrul Luni de la „Green Hours" – Stop the tempo **de Gianina Cărbunariu. Regia: Gianina Cărbunariu. Cu: Maria Obretin, Paula Gherghe, Rolando Matsanagos.**


Maria OBRETIN

Paula GHERGHE


Rolando MATSANAGOS

Ion CAZABAN

FLASH

Clipa cea repede

Citim, tot mai des, pe afișe și în programele de sală, câte minute va dura spectacolul ce-l vom vedea. Să fie doar pentru a ne asigura că, după aceea, nu vom pierde ultimul autobuz? Indicația privește, desigur, ce se va întâmpla cu noi după, dar și în timpul spectacolului: din ea, aflăm durata unei solicitări deosebite pentru care trebuie să fim pregătiți. Este solicitarea unei atenții, unei sensibilități, unei disponibilități emoționale într-un anume răstimp. Mi-amintesc că, imediat după începerea spectacolului Spirit, *Valeria Seciu se adresa publicului: „Cum vă simțiți azi?" și cred, acum, nu numai pentru a ne conecta la starea personajului ei, ci pentru a ne face capabili de altă simțire decât cea obișnuită. Constituindu-se în timp, perisabil în același timp, spectacolul ni se arată (din unele cronici) nu numai o probă de rigoare a criteriilor profesionale, dar și de vibrație sensibilă, de proiectare emoțională în imaginar, de participare adecvată. Spectacolul, observat de obicei în expresivitatea sa auditiv-vizuală, nu este mai puțin, un exercițiu de simțire și captare a clipei. Poate fi clipa de intensă emoție care deschide spectacolul. „clipa fecundă" (după Lessing) din care acesta va crește apoi, determinând și cuprinzând hotărâtor impresiile și gândurile noastre. Sau cea care include întreg spectacolul – implicit spectacolul lumii – cum dorise, odată, regizorul Crin Teodorescu, preconizând „puterea de condensare și generalizare" a ideogramei scenice. Trecând de la timpul cotidian la durata teatrală, o durată ce ni se impune, clipa irepetabilă capătă o nouă densitate: este „l'instant habité" (considera George Banu), clipa plină, deplină, de comunicare între scenă și public. Clipele se adaugă, sporind sau destrămând, completând sau schimbând – iluminând altfel tot ce văzusem și ni se păruse până atunci. Văzând, la Sibiu, spectacolul lui Purcărete* Cumnata lui Pantagruel, *îi sesizăm cadența ludică; revăzut la București, îi descopeream cadența unei cvasiritualizări, cu nu știu ce mister... Nici un aparat fotografic nu ar putea înregistra imaginile mentale de-o clipă, dilatate, corelate de noi înșine, „expuse" la propria noastră înțelegere. Ele susțin, de atâtea ori, amintirea definitiv păstrată a unui interpretări, a unei spectacol.*

La Sf. Gheorghe, *Julieta* scotea, de sub o prelată scorțoasă și prăfuită, un covor moale, minunat colorat în galben și roșu, de frunze întomnate. Acolo, va întinde cearșaful alb pe care se va dărui iubitului ei Romeo. Prelata banală ascunde un covor de flăcări vegetale, înconjurând locul curat al nunții trupești. Dragostea lui *Romeo* și *Julieta* evadează din cadrul arhitectonic obișnuit al cetății, aflându-și spațiul prielnic în natură. Îmi place să-mi închipui că regizorul Bocsardi s-a gândit la pădurile în care se ascund și rătăcesc îndrăgostiții lui Shakespeare – acum, scuturându-și copacii sub vântul rece de toamnă.

În momentul de panică al incendiului din spectacolul lui Afrim, *Trei surori*, toate personajele parcurg scena în marș încordat, zgomotos, de la stânga la dreapta și invers, tot mai repede, cu întoarceri brutale. Este o imensă dorință de acțiune în mișcarea lor, de a fi active. Treptat, numărul personajelor scade, rămân doar surorile, răsucindu-se în mers, parcă lovindu-se de un obstacol, pe suprafețe tot mai reduse, până se opresc, gâfâind... Este un moment evident tensionat – remarcat și de cei care au vrut un spectacol Cehov, nu o „adaptare (ne)firesc de liberă". Dar privit atent, și acest moment este impregnat de aceeași mistuitoare ironie persiflantă.

Trupul unei femei numită Mefisto strălucește imaculat pe albul scenografiei, în montarea lui Măniuțiu cu *Faust* de Marlowe. Pentru Faust, posedarea acelui trup nu va fi decât un vis erotic, o diabolică amăgire, cum sunt asemenea vise. Unii spectatori vor reține grotescul, alții vor simți o cumplită sfâșiere tragică. Ceea ce Faust trăiește fericit ca o realitate (fie și magică), de o senzualitate sufocantă – pentru spectatori nu este decât constatarea unei iluzii de o amară tristețe. Realitate și iluzie – exact în același timp.

Virginia MIREA și Mihai CONSTANTIN în *Oblomov* după Goncearov de Mihaela Tonitza Iordache.

Foto: Florin Biolan

Pe scena centrală de la Grădina Icoanei, *Oblomov*, realizat de Tocilescu și Mihai Constantin, ni se propune într-o multitudine de unghiuri de vedere. Finalul dă o evidentă funcționalitate privirii și memoriei noastre vizuale. Patul-copaie în care, la început, trupul lui Oblomov abia se zărea, îngropat sub plapumă, la sfârșitul spectacolului, va deveni patul-sicriu, catafalcul din mijlocul spațiului gol. Murind, Ilia se retrage la marginea scenei, așezat cu spatele, pată masivă înecată de penumbră. Nu-i mai vedem chipul. Și deodată, cuvintele pline de dragoste și regrete ale soției – pe care le credem sincere, nu ocazionale – ni-l dezvăluie altfel decât ne apăruse în câteva ore de spectacol. Și ne întrebăm cum de nu-l văzusem și noi așa. Probabil, Oblomov nu trebuie privit ca un leneș care-și pierde timpul în căldura patului sau ca un perpetuu nehotărât, incapabil de a face singur ceva, nici ca un om a cărui bunătate este calitatea sa suficientă. Oricum, dacă trecem de la personaj la „oblomovism", explicațiile se complică, unghiul de vedere se extinde cu necesitate.

Un metru pătrat bine rezolvat scenografic – mai mult nu-i trebuie actriței Coca Bloos pentru a da consistență semnificativă fiecărei „acțiuni" și totodată pentru a releva vidul existenței personajului său din spectacolul *Norocul îi ajută pe cei îndrăzneți,* regizat de Gianina Cărbunariu la Teatrul ACT. Un mers aproape pe loc, o deplasare, să-i zicem, statică, gesturi măsurate abil, însoțite de expresia încordată nervos, parcă mereu sâcâită de ceva, rareori destinsă de satisfacții mărunte... Ce face, face mecanic, cu gândul în altă parte. Comicul – dacă se poate vorbi de el și e posibil, pentru că interpreta nu-l evită – este unul al actelor repetate zilnic, mecanic. De aceea, micile reacții personale sar în ochi. Ne interesează, totuși, feminitatea lor, condamnată la singurătate. Spațiul minim concentrează, selectează esențialul unei vieți constrânse la strictul necesar. Sinuciderea se va petrece în afara acestei celule pe care societatea i-a rezervat-o și va însemna o eliberare.

Luminița VARTOLOMEI

OPERĂ, OPERETĂ

Șah-mat cu scaunul

O premieră cu adevărat demnă de acest nume (în sensul că lucrarea respectivă chiar nu s-a mai reprezentat niciodată până atunci – măcar în teatrul respectiv, dacă nu și în orașul sau țara în cauză) a inaugurat săptămâna festivă prilejuită de aniversarea a 50 de ani de activitate a Operei bucureștene în actualul ei sediu, reparând inexplicabila dublă nedreptate (față de creația în sine și față de publicul nostru) a vieții muzicale românești în ceea ce privește capodopera lui Arrigo Boito. La 136 de ani de la răsunătoarea cădere a operei *Mefistofele* (cu ocazia premierei absolute de la Teatro alla Scala din Milano, la 5 martie 1868) și la 123 de la victoria versiunii sale definitive (pe aceeași scenă, la 25 mai 1881), iubitorilor bucureșteni ai genului li se oferă, în fine, ocazia de a și *vedea* această creație lirică, nu numai de a o *asculta* (cel mai adesea difuzată doar fragmentar). Deși, dacă alegerea directorului general Ludovic Spiess s-a oprit acum asupra *acestui* titlu (dintre cele – nenumărate! – inexistente în repertoriul actual – sau chiar dintotdeauna! – al Operei Naționale), opțiunea sa este solid motivată, înainte de orice, prin splendoarea *muzicii* lui Arrigo Boito, căci (ciudat lucru, pentru un autor a cărui faimă se întemeiază tocmai pe calitatea de libretist...) *dramaturgia* lucrării e destul de șubredă și de artificială.

De faptul că Arrigo Boito era însă un formidabil versificator m-a convins din nou lectura libretului (pentru că dicția nu întotdeauna perfectă a cântăreților face imposibilă înțelegerea tuturor subtilităților lui, iar traducerea care rulează pe prompterul de deasupra scenei nu-i este nici măcar prozaic fidelă): extrem de elaborat, cu ritmuri seducătoare și rime de o muzicalitate rară, presărat cu arhaisme și licențe poetice savuroase, textul acesta descinde parcă din *Infernul* lui Dante Alighieri. Iar pentru valoarea compozitorului pledează nu numai duzina de arii, duete sau coruri ce și-au cucerit demult o existență independentă și un loc de frunte în stima melomanilor, ci întreaga substanță a unei țesături muzicale de o densitate și o grandoare de-a dreptul simfonice, demne de cel mai elevat oratoriu.

Oratorială este, de altminteri, însăși structura acestei opere – ceea ce justifică întrucâtva formula aleasă acum pentru reprezentarea ei scenică, în care, scutiți de efortul *jocului* efectiv, soliștii se pot consacra în voie *cântului*. Unii o fac în chip strălucit (Roxana Briban și Felicia Filip), iar alții mai modest, fie pentru că (chiar și cumulate, două câte două) rolurile lor sunt de un asemenea calibru (Gabriela Drăgușin și Valentin Racoveanu), fie pentru că ele nu li se prea potrivesc interpreților (Mihnea Lamatic și Stelian Negoescu). Corurile însă (cu excepția acelora de început, marcate de unele desincronizări, pe care mărturisesc că niciodată până acum nu le-am mai întâlnit în evoluția colectivului condus cu atâta măiestrie de către Stelian Olariu...) sunt constant emoționante, iar orchestra merită, și ea, toate elogiile. Întreaga evoluție muzicală a spectacolului poartă, de altfel, amprenta

personalității lui Cornel Trăilescu, dirijor ferm și riguros, capabil totodată să inspire și să conducă clădirea marilor arcuri tensionale ale discursului sonor.

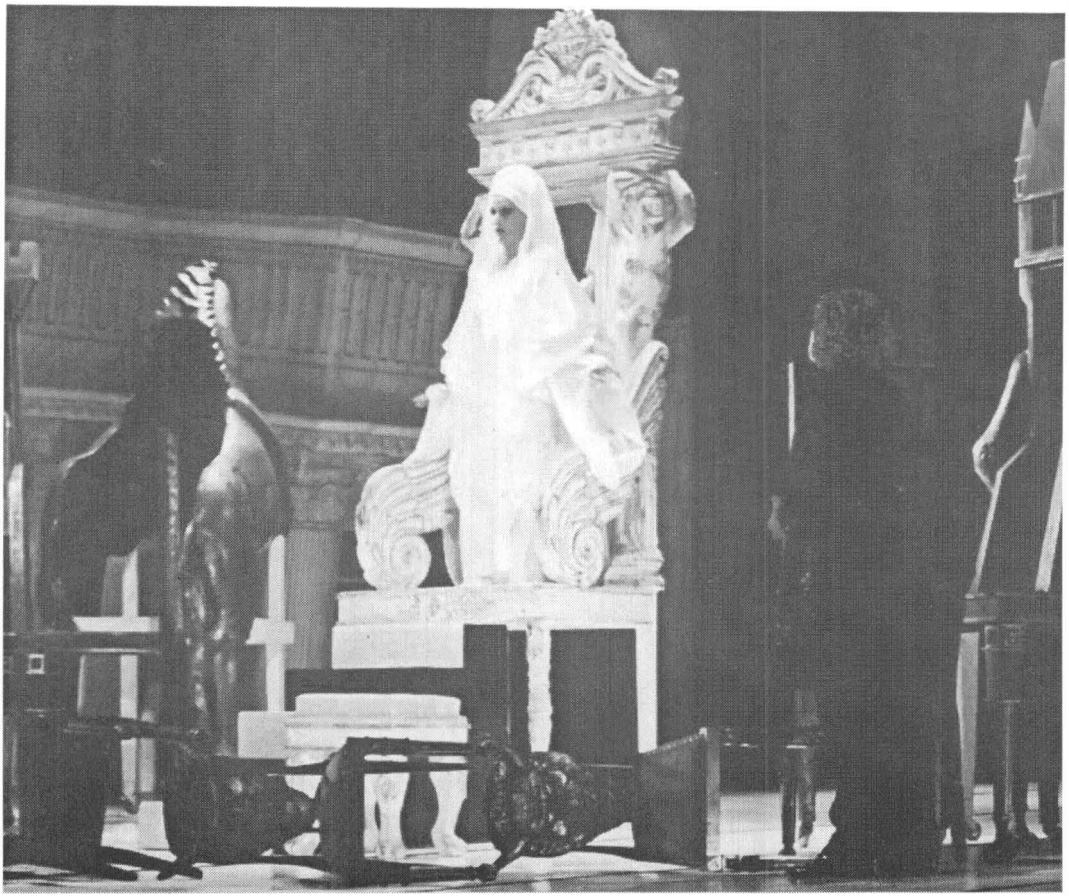
Nu știu căruia dintre principalii realizatori ai montării (regizoarei Anda Tăbăcaru-Hogea? scenografului Cătălin Ionescu-Arbore? ori poate amândurora?) i se datorează fericita idee de a transforma acțiunea operei lui Boito (cum spuneam: cam precară...) într-un *joc* de șah, legitimat de însuși *pariul* ce o declanșează. Dacă e de la sine înțeles faptul că, în acest dublu joc, Faust este și *miză,* și *piesă,* poate că ar fi trebuit găsită o modalitate scenică de a motiva faptul că și Mefistofele este în același timp și *jucător,* și *piesă;* altminteri, așa cum se prezintă lucrurile, suntem nevoiți să ni-l închipuim pe Dumnezeu jucând șah de unul singur! De altfel, cu tehnica actuală, chiar și expresia sonoră a Atotputernicului (cea vizuală fiind sugerată prin diverse efecte de lumină) ar fi putut să capete amploarea și culoarea cu totul aparte pe care compozitorul o dorea pentru „corul mistic" ce-l întruchipează, în viziunea sa, pe acesta...

Jocul de șah se desfășoară în decorul rococo (admirabil proiectat de către *arhitectul* Cătălin Ionescu-Arbore) al unei lumi lipsite de verticalitate și de stabilitate, aflat în continuă degradare, pe măsură ce Faust coboară în adâncurile cunoașterii. Albul și negrul se înfruntă în costume, singurele pete de culoare fiind roșul din părul, mănușile și mătăniile lui Mefistofele, ca și din întreaga forfotă a „Nopții de Sabat" (tabloul secund din actul II), apoi accesoriile vestimentare în nuanțe violente ce dau viață scenei de carnaval în care este transformată aici plimbarea câmpenească din „Duminica Paștelui" (cum se intitulează primul tablou al actului I), volanele din crinolina Martei, precum și nefericitele vestoane (verde, roșu) pe care Faust le îmbracă succesiv și care îl fac să arate ba ca un crupier, ba ca un chelner.

Oricum, chiar în cazul cel mai bun, când vestonul îi este negru, Faust arată ca un contabil. Am înțeles, desigur, intenția regizoarei și scenografului nu numai de a-l face pe erou contemporanul nostru, dar și de a-l banaliza până la a se putea identifica cu oricare dintre noi; am acceptat și posibilitatea ca, sub vraja lui Mefistofele, superbele Margherita și Elena să-l vadă totuși „splendid îmbrăcat cu veșmântul cavalerilor din secolul XV" (cum spune limpede una dintre didascaliile lui Arrigo Boito); dar... nu-i mai puțin adevărat că imaginea unui astfel de Faust e mai degrabă ilară. (Trec peste faptul că Faust arată prea tânăr când ar trebui să fie bătrân și prea bătrân când ar trebui să fie tânăr...)

Tot astfel, am admirat ingeniozitatea cu care cei doi gigantici cai ai jocului de șah se desfac fiecare în două și devin vehicule fantastice pentru călătoriile eroilor prin lumea reală și prin cea virtuală; dar n-am înțeles de ce locul celorlalte piese (regele, regina, turele și pionii, căci nebunii sunt reprezentați „în carne și oase", prin balerinii cu măsură și fantezie infiltrați între cântăreți de către coregraful Răzvan Mazilu) este luat de niște... scaune, de diverse dimensiuni: foarte frumoase în sine și permițând fascinante compoziții plastice, ele trimit totuși cu gândul ori (cotidian) la o prăvălie de mobilă, ori (livresc) la *Scaunele* lui Eugen Ionescu!

Mai potrivită mi s-a părut înlocuirea globului de sticlă al Pământului, pe care – potrivit libretului – Mefistofele îl sparge în „Noaptea de Sabat", printr-un glob de sârmă, pe care el îl va incendia (cu o torță pe care apoi o va stinge într-o banală... găleată, ce-i drept, adusă cu mare pompă, ca un vas de preț!).



Prima apariție (în „Prologul în Cer") a acestui glob pământesc, în chip de închisoare pentru Faust, este și ea încărcată de sens; păcat doar că, pentru a-și lua locul pe tabla de șah, eroul nostru este eliberat „la vedere" și pleacă tacticos în culise...

Și nu pot să nu mă gândesc că, dacă, după premiera lui *Mefistofele* la Opera Română din Iași (de unde Opera Națională din București a preluat nu numai concepția scenică, ci și decorurile și costumele), critica de gen ar fi semnalat toate aceste „disonanțe" care minează o viziune artistică originală și merituoasă, Anda Tăbăcaru-Hogea și Cătălin Ionescu-Arbore le-ar fi putut elimina, realizând un spectacol fără cusur. Dar câte cronici vor fi apărut atunci, oare?

Într-o vreme în care aproape că nu mai există publicații cu rubrică permanentă de critică muzicală și în care, deci, nu au unde să-și exprime judecățile nici măcar puținii cronicari specializați care există, artiștii – fie ei creatori sau interpreți – sunt condamnați să-și perpetueze erorile...

Opera Națională din București. Mefistofele. **Muzica: Arrigo Boito. Libretul: Arrigo Boito, după *Faust* de Goethe. Regia: Anda Tăbăcaru-Hogea. Scenografia: Cătălin Ionescu-Arbore. Coregrafia: Răzvan Mazilu. Conducerea muzicală: Cornel Trăilescu. Maestru de cor: Stelian Olariu. Cu: Mihnea Lamatic** (Mefistofele), **Stelian Negoescu** (Faust), **Roxana Briban** (Margherita), **Gabriela Drăgușin** (Marta Pantalis), **Valentin Racoveanu** (Wagner, Nereo), **Felicia Filip** (Elena). **Data premierei: 1 februarie 2004.**

Învățați-mă să joc!

Din motive independente de voința mea, n-am văzut noul *Lăsați-mă să cânt* nici la premieră (așa că data și distribuția acelui spectacol, consemnate în cartușul informativ alăturat, a trebuit să le culeg, abia acum, din programul de sală), nici la următoarea reprezentație (când – conform declarațiilor făcute în același program de către directorul general al Teatrului, prof. dr. Amza Săceanu – avea să joace „distribuția paralelă"), ci abia în 25 ianuarie 2004 (când, nu întâmplător, desigur, trei dintre soliștii Operetei și... operetei în cauză – respectiv Gabriela Daha, Doina Scripcaru și Alfredo Pascu – au primit Premiul Forumului Cultural Român, tocmai pentru această contribuție a lor la promovarea teatrului nostru muzical).

O distincție specială i s-ar cuveni întregului colectiv al Teatrului „Ion Dacian", pentru a fi realizat, în anul ce marca împlinirea unui veac și jumătate de la nașterea lui Ciprian Porumbescu, o nouă montare (a câta, nu se poate ști cu precizie, însă Viorel Cosma – unul dintre cei trei libretiști – mărturisește că a asistat până acum, în țară și în străinătate, la nu mai puțin de 18 premiere!) a operetei consacrate în urmă cu jumătate de secol acestui admirabil compozitor, căruia soarta i-a îngăduit, spre a-și arăta geniul, doar trei decenii de viață. Cea mai populară operetă românească, în a cărei muzică Gherase Dendrino a înglobat o mulțime dintre minunatele melodii ale lui Ciprian Porumbescu (de la celebra *Baladă* pentru vioară și pian la nu mai puțin ilustra piesă corală *Cântecul tricolorului*, care, mai cunoscută sub numele de *Trei culori*, ne-a fost o vreme chiar Imn de Stat!), își merită fără îndoială locul în repertoriul permanent al Teatrului care a lansat-o la 30 octombrie 1954...

În esență, versiunea scenică de astăzi urmează cu fidelitate tradiția întronată atunci, în sensul exploatării intense a convenției (exemplul cel mai concludent fiind pianul la care se mimează un acompaniament executat de către... orchestră!). Vivace și expresivă, regia Constanței Câmpeanu evită orice vulgare exagerări ale comicului de bun gust conținut în libret, ca și ale sentimentalismului delicat pe care muzica îl emană, căutând totodată să particularizeze fiecare dintre personajele pe care le manevrează. (Lucru destul de dificil, căci acestea sunt într-un număr record, chiar și pentru o operetă: aproape 30!)

Același lăudabil simț al măsurii demonstrează și coregrafia Andreei Constantinescu-Fuciec, pigmentând cu mișcări de dans (fie popular, fie de salon) câteva secvențe din evoluția cântăreților-actori, care astfel țin piept cu succes celor două cupluri de balerini profesioniști introduse la un moment dat (cu rol pur decorativ) în acțiune.

În scenografia Dianei Ruxandra Ion, decorul (unic), extrem de sumar (o sală – de primire, în actul I; de cofetărie, în actul II – mărginită de o terasă foarte simplă, deschisă spre o presupusă grădină), va dezvălui simbolic, în final, frumusețea cerului pe care strălucește Luna, în chip de „Crai nou". Licența artistică îngăduie strămutarea acțiunii din iarna când, la 27 februarie 1882, a avut loc premiera absolută a operetei cu acest nume a lui Ciprian Porumbescu, către un anotimp mult mai călduros. Deși... stingheri printre doamnele Brașovului, înveșmântate în rochii de mătase (toate foarte elegante, dar câteva în culori mult prea violente, imposibil de armonizat în ansamblu), țăranii sosiți să-l viziteze pe muzician poartă încă sumane sau cojocele!

Sub raport muzical, pregătirea corului condus de Gabriel Popescu pune abil în valoare marele talent al dirijorului și compozitorului de coruri care a fost

Ciprian Porumbescu, dând maximă strălucire numeroaselor marșuri preluate de către Gherase Dendrino din creația de gen a acestuia (adunată în *Colecțiunea de cântece sociale pentru studenții români*, tipărită în 1879). Cât privește contribuția orchestrei, după un prim act în care (într-o oarecare măsură și din pricina extremei fărâmițări a partiturii, întreruptă mereu prin lungi momente de proză) acordul instrumentiștilor cu dirijorul Emil Maxim (invitat de la Opera Română din Cluj-Napoca) a fost destul de aproximativ în ceea ce privește promptitudinea de atac (fără a altera însă perfecțiunea semnalelor de corni ori a solo-urilor de violoncel sau flaut), actul secund a oferit o coerență sporită discursului muzical, prezentând chiar câteva remarcabile puncte culminante. Cel dintâi și cel mai impresionant dintre ele – lovitura de trăsnet a ordinului ce interzice premiera cu opereta *Crai nou* de Ciprian Porumbescu și disperatul strigăt de protest al autorului: „Lăsați-mă să cânt!" – înfățișează ansamblul acesta sunând ca o veritabilă mare orchestră, cu precizie și mobilitate, cu forță și omogenitate.

Poate însă că, sub bagheta unuia dintre dirijorii Teatrului bucureștean (în cazul în speță: Marian Didu, ce a pregătit și condus premiera), echilibrul dintre voci și instrumente să fie mai fericit decât acesta, în care orchestra (plasată aici în fața scenei și la același nivel cu sala, o sală cu totul improprie pentru orice fel de spectacol muzical!) acționează ca un zid fonic, estompând până și vocile mai puternice de care beneficiază cântăreții de operă (în acest caz Florin Diaconescu, interpretul lui Eduard Strauss) și aproape anihilându-le, în unele pasaje, pe acelea ale soliștilor de operetă. Altminteri, toți aceștia au glasuri bune și bine lucrate; din rațiuni de economie a spațului tipografic, îi voi numi însă aici doar pe aceia care n-au fost prezenți și în distribuția premierei, publicată alăturat: Florin Budnaru *(Ciprian),* Crina Zancu *(Bertha),* Bianca Ionescu *(Martha),* Nicolae Măgureanu *(Lichtenberg),* George Niculescu *(Paul),* Elena Siloci *(Roza)* și Paul Lăzărescu *(Franz).*

Mai problematic stau lucrurile în ceea ce privește *jocul* soliștilor, căci se dovedește (din nou!) că interpreții de profesie actori pot să cânte (și să danseze!) mai bine decât pot să joace interpreții de profesie cântăreți. Este o realitate evidentă mai ales în cuprinsul generației tinere, căci, adesea, experiența scenică îndelungată reușește să suplinească absența unei pregătiri de specialitate, în arta actorului.

Un tânăr om de teatru, ajuns din întâmplare – și pentru prima dată – în sala Operetei, mă întreba de ce Conservatorul nu asigură și cursuri de actorie pentru viitorii cântăreți, așa cum Facultatea de Teatru le oferă viitorilor actori cursuri de canto... (Mărturisesc că n-am știut ce să-i răspund, și nici acum, după ce am meditat asupra acestui subiect, n-am găsit explicația. Să fie oare din inerția unei tradiții deficitare?) Așa cum se prezintă situația astăzi – comenta, malițios, tânărul în cauză – spectacolul acesta n-ar trebui să se cheme *Lăsați-mă să cânt*, ci... „Învățați-mă să joc"!

Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian" – Lăsați-mă să cânt. **Muzica: Gherase Dendrino. Libretul: Viorel Cosma, Liliana Delescu, Erastia Sever. Regia: Constanța Câmpeanu. Scenografia: Diana Ruxandra Ion. Coregrafia: Andreea Constantinescu-Fuciec. Conducerea muzicală: Marian Didu. Maestru de cor: Gabriel Popescu. Cu: Alfredo Pascu** (Ciprian), **Doina Scripcaru** (Bertha), **Silvia Șohterus** (Martha), **Tiberiu Simionescu** (Roth), **Gabriela Daha** (Suzănica), **Bogdan Caragea** (Nastasi), **Florin Diaconescu** (Eduard Strauss), **Anghel Stoian** (Lichtenberg), **Emil Spătaru** (Martin), **Gladiola Nițulescu** (Lizi), **Matei Nicolescu** (Paul), **Anton Zidaru** (Schumacher), **Orest Pîslariu** (Glockel), **Alexandra Savu** (Roza), **Mihnea Lamatic** (Hans), **Viorel Ciurdea** (Lengheriu), **Cosette Marinescu** (Ingrid), **Adriana Mirea** (Bella), **Adriana Miroslav** (Marioara), **Cătălin Petrescu** (Nichita), **Alexandru Onea** (Gall), **Cristinel Coman** (Kugel), **Răzvan Rusu** (Toader), **Alois Doboș** (Neacșu), **Iuliana Mitrache** (Ilenuța), **Ileana Lenghel, Carmen Grigorescu și Claudia Deleanu** (Subretele). **Data premierei: 5 octombrie 2003.**

Simona BURTEA

NOI ÎN LUME

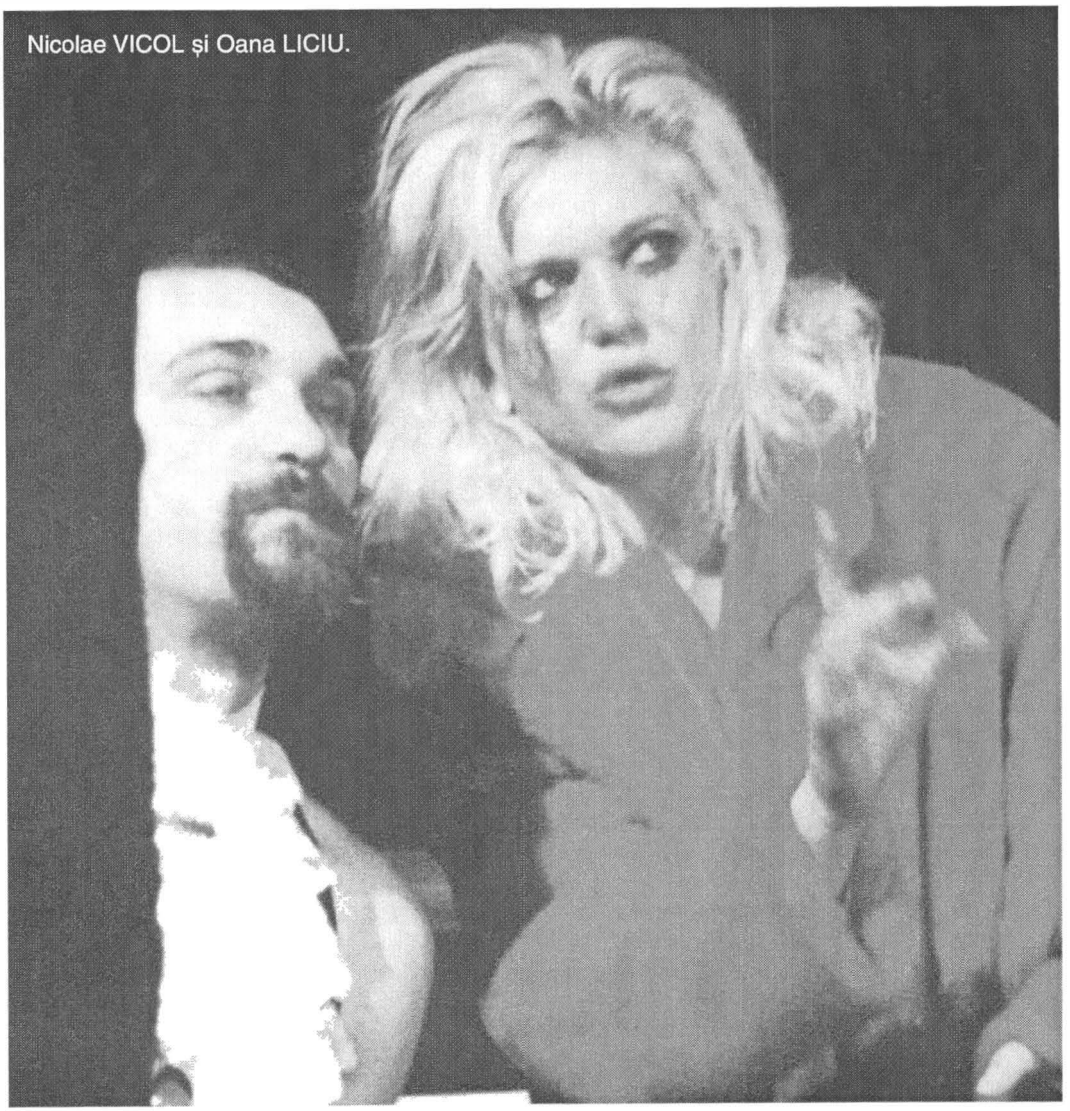
Prin Scandinavia

Turneul scandinav al Teatrului Dramatic „Ion D. Sîrbu" din Petroșani, desfășurat în perioada 14 noiembrie–1 decembrie 2003, a fost ca un fel de prefață a manifestărilor din 2004, an închinat culturii suedeze din România. Spectacolele **Domnișoara Julia** de August Strindberg (regia Horațiu Ioan Apan) și **Nunta de argint a domnișoarei Julia** de Anthony Swerling (regia Zoltan Schapira) au fost găzduite de: Institutul Cultural Italian din Copenhaga, Sala de teatru a Asociației de Prietenie Suedezo-Română din Malmö și Teatrul-Studio din Stockholm.

La reprezentații, alături de diaspora română, au fost prezenți Yvonne Granath – actriță și regizoare, reprezentanta Festivalului de Teatru Scurt din Stockholm, Lucian Giurchescu – regizor la Teatrul Regal din Copenhaga, Andrei Vlad Moga – ambasadorul României în Suedia, Cristian Ghiță – atașat cultural și de presă al Ambasadei României la Stockholm, traducătorul Ion Miloș – „ambasadorul" culturii române în Suedia și al culturii suedeze în România, Maria Ilie – consul al ambasadei Române la Stockholm, Vasile Găbălan – președinte al Asociației de Prietenie Suedezo-Română din Malmö și Lars Hult – membru al Uniunii Artiștilor Plastici din Suedia.

Despre succesul spectacolelor, în care actorii: Nicoleta Bolcă *(D-ra Julia),* Nicolae Vicol *(Jean)* și Oana Liciu *(Kristin)* au strălucit pe scenă, atât personalitățile prezente, cât și articolele apărute în revistele de specialitate din Suedia și Cluj au avut numai cuvinte de laudă. La fața locului, unii dintre oamenii de cultură prezenți au declarat: „Deși am fost la curent cu repetițiile, premiera din vară, în momentul vizionării spectacolului, mi s-a părut șocantă, în cel mai bun sens al cuvântului. Diferența între cultura și tradiția românească și cea suedeză crește gradul de dificultate. [...] Textul lui Anthony Swerling este la fel de greu de descifrat ca și textele lui Strindberg. Ideea noii metode de lucru, de a include în echipă un medic ce a creat profilul psihologic al personajelor, este un exemplu pe care și noi ar trebui să îl urmăm. Regizorii ambelor spectacole au reușit să creeze o unitate absolută între cele două piese, care se petrec la o distanță de 25 de ani în timp. În **Domnișoara Julia**, regizorul Horațiu Ioan Apan a realizat un teatru viu, cu personaje credibile, creând o tensiune și o emoție transmise puternic publicului, acesta trăind momente cu maximă intensitate. Spațiul atemporal și simbolurile folosite au permis continuarea acțiunii în partea a doua, în spectacolul realizat de regizorul Zoltan Schapira. La aceasta se adaugă ideea dialogului dintre creator și personaj." (Yvonne Granath); „Mi s-a părut un spectacol foarte interesant. Însăși ideea de a pune acest spectacol pe care au avut-o regizorii este binevenită. Fiecare generație trebuie să încerce ceva nou. Nu am nimic împotriva inovațiilor. Mă bucur să văd că niște regizori, care sunt mai la început, au avut curajul să se apuce de niște texte atât de grele. Și faptul că niște actori tineri au putut să joace aceste texte grele este un lucru foarte important, să vezi că într-un teatru fără pretenții se poate face un lucru de calitate." (Lucian Giurchescu). „Vă mulțumesc pentru bucuria pe care mi-ați făcut-o. Țin să precizez că întotdeauna sunteți bineveniți, deoarece românii de aici sunt departe de casă, departe de România. Am văzut piesa lui Swirling pe muzica lui Gheorghe Zamfir, sincer vă spun că este

un vis..." (Vasile Găbălan); „Spectacolul mi-a plăcut, însă eu întotdeauna am văzut tristețea aceasta suedeză care rupe amintirile omului și îl uniformizează. Regizorul Horațiu Ioan Apan a prins foarte bine structura psihologică a sufletului suedez. Am fost foarte mulțumit de jocul actorilor, Nicoleta Bolcă *(Julia)* a jucat superb. Are un registru imens de a exprima trecerile de la isterie la liniște."(Ion Miloș); „Despre Strindberg, ce să vă mai spun – noi îl învățăm la școală. Am asistat, în primul rând, la o lecție de profesionalism. A fost un recital de actorie și regie. Știu că Teatrul din Petroșani este un teatru mic, dar eu cred că după spectacolele care au inclus două capitale europene a devenit mare. Am avut bucuria unei seri calde, cu emoții simple și firești, pe care din păcate nu avem prilejul prea des să le trăim. Îi felicit pe toți cei din grupul cunoscut astă-seară și doresc să-i revăd anul viitor în România cu prilejul manifestărilor „Anului Cultural Suedez în România". Le urez „Golm inte din gradje!" – Să nu uiți să te bucuri." (Lars Hult).



Nicolae VICOL și Oana LICIU.

Cătălina PANAITESCU

„Le Funambule" sau atracția scândurii europene

Lebensraum – Spațiu vital ne confruntă cu o constatare și o interogație alarmante: *Spațiul vital este invadat de politică și poluat de mass-media. Spațiul vital este în pericol?*

În abordarea piesei lui Israel Horovitz, Alexandra Badea pornește de la această întrebare, devenită argument regizoral, pentru a aduce în scenă o temă încă actuală, rememorarea victimelor Holocaustului, într-un comentariu caustic la adresa ideologiilor dictatoriale. Regizoarea propune o montare de factură brechtiană, distanțată, sarcastică – în care subiectul capătă accente tragice – tocmai pentru a releva atrocitățile regimului nazist, propagandist și tiranic, măcinat de crime și orori cu consecințe de neînchipuit pentru umanitate.

Mesajul concis și plin de profunzime al textului, jocul actoricesc creionat cu multiple nuanțări pentru cele 50 de personaje jucate numai de trei actori, demersul regizoral coerent și bine închegat, a determinat evoluția ascendentă a acestui spectacol. Participarea în vara anului trecut la Festivalul de la Avignon, secțiunea Off, a pus în valoare trupa românească, prezentă alături de alți invitați de pe mapamond, prin cele 22 de reprezentații susținute pe scena Teatrului Le Funambule. Datorită anulării secțiunii oficiale a Festivalului, cauzată de greva artiștilor francezi din sistemul public, Le Funambule a lansat o invitație pentru anul viitor, considerând că o parte a publicului francez a fost privat de întâlnirea cu spectacolul românesc.

În același timp, compania Mediane – Art & Communication din Paris a inclus ***Lebensraum – Spațiu vital*** între opțiunile de programare ale mai multor teatre din Franța, pentru stagiunea 2004–2005. Astfel că, în februarie 2004, actorii au fost invitați de Centrul Cultural Român din Paris să susțină două reprezentații la Teatrul Lucernaire din Paris. Iată prezentarea spectacolului realizată de către cei din teatrul francez:

*Montarea inovatoare a **Lebensraum – Spațiul vital.**, realizată de tânăra regizoare Alexandra Badea, dezvoltă ideea exploatării sentimentului de culpabilitate a unui întreg popor față de greșelile trecutului, într-o lume în care actualitatea reflectă o imagine violentă, naționalistă, rasistă și extremistă a societății, în care politicienii și mass-media denaturează evenimentele, manipulează imaginile așa cum vor, invadând spațiul nostru vital.*

Cei trei actori, care sunt, rând pe rând, personaje și povestitori, politicieni și spectatori, răstoarnă convențiile teatrale printr-o îmbinare de modalități de expresie artistică și atrag publicul de partea lor pentru a-l conduce către o întrebare fundamentală: spațiul vital este în pericol?

Un semn de întrebare esențial, cutremurător, care a atras interesul acestei scene pariziene ce promovează îndeosebi dramaturgia contemporană, și care, cu această ocazie, supune atenției și o tânără și viguroasă echipă de oameni de teatru români. Spectacolul a fost bine primit de public, bucurându-se de prezența unor personalități ale culturii franceze, care au apreciat talentul românilor și efortul lor de a juca pe scenele europene. În urma acestei microstagiuni de la Teatrul Lucernaire, ***Lebensraum – Spațiu vital*** urmează să se joace și în Spania, Austria și Germania.

Sunt de salutat perseverența și încăpățânarea cu care o mică, dar închegată echipă – formată din actorii: Carmen Florescu, Adrian Anghel, Răzvan Oprea, scenografa Ana Iulia Popov și regizoarea Alexandra Badea – a reușit să atragă atenția unor oameni de teatru care să promoveze această reușită producție românească pe câteva dintre scenele Europei.

Ioana ANGHEL

DIN LUME

O altfel de memorie

Dat fiind efemerul artelor scenice, întotdeauna creatorii şi-au pus problema „memoriei". Cărţi, amintiri, mărturii, spectacole înregistrate, fotografii, albume sau expoziţii cu schiţe de décor, portrete de actori sau cu imagini din spectacole, toate s-au născut din dorinţa creatorilor şi iubitorilor de teatru de a nu uita „clipa" de graţie trăită împreună, spectator şi creator. Centrul Dramatic Naţional din Spania a propus, la sfârşitul anului 2003, o altfel de „resuscitare" a unui faimos moment teatral petrecut acum mai bine de 50 de ani.

În 1949, Luis Escobar şi Huberto Pérez de la Ossa, directori ai Teatrului madrilen „María Guerrero", îi propuneau lui Salvador Dalí să conceapă scenografia (decoruri, costume şi măşti) pentru unul dintre cele mai faimoase texte clasice spaniole, *Don Juan Tenorio* de José Zorilla. În 2003, pe scena aceluiaşi teatru, proaspăt refăcut şi redecorat, plasticienii Wolfgang Burmann (decoruri) şi Pedro Moreno (costume) au recompus după schiţele de decoruri şi figurinele pictate, după arhivele fotografice cu imagini din epocă (ce, din păcate, erau doar în alb şi negru) universul oniric şi suprarealist imaginat de Dalí. În fapt, au redesenat scenografia, încercând să imagineze tabloul coloristic din punctul de vedere al paletei de culori utilizate de artist în tablourile sale. În această montare, semnată de Ángel Fernández Montesinos, au putut fi văzute pentru prima oară toate costumele concepute de Dalí, în plus şi măştile propuse şi nerealizate în varianta iniţială a spectaclolului, probabil din lipsă de fonduri. Din nefericire, însă, montarea per ansamblu a avut un aer uşor vetust, şi asta s-a întâmplat, paradoxal, nu din cauza scenografiei, ci a propunerii regizorale. Modul de rostire a textului, excesiv de declamativ, atitudinile „îngheţate" în „poze" inexpresive şi neinteresante pentru publicul anului 2003, citirea clasică fără aport de subînţelesuri şi propuneri interesante din punct de vedere ideatic, au făcut ca spectacolul, în afara semnificaţiei istorice, să rămână în afara categoriei „eveniment teatral", oferind totuşi publicului bucuria întâlnirii cu Salvador Dalí-scenograful.

Teatrul María Guerrero, Madrid – Don Juan Tenorio **de José Zorilla. După scenografia şi măştile lui Salvador Dalí. Regia: Ángel Fernández Montesinos. Decoruri: Wolfgang Burmann. Costume: Pedro Moreno. Regia muzicală şi compoziţia: Joan Valent. Cu: Pep Munné, Manuel Navarro, Paco Casares, Eduardo Mac Gregor, Yolanda Ulloa, Natalia Barceló, Janfri Topera, Chema de Miguel Bilbao, Marisol Ayuso, Alfredo Alba, Rafael Ramos, Beatriz Alcalde, Lola Muñoz, Carolina Solas, Rafael Segarra, Andrés Ruiz, Emiliano Redondo. Data premierei: 20 noiembrie, 2003.**

¡Viva la fiesta teatral más grande del mundo!

17 zile, 5 continente, 36 de țări, 98 de companii, 12 săli, 6 coliseum-uri, 24 de parcuri, 540 de spectacole, peste 1200 de artiști prezenți...

Unul dintre cele mai importante festivaluri de teatru din lume are loc, o dată la doi ani în Columbia la Bogota. Ajuns la cea de-a noua ediție (ce se va desfășura loc anul acesta între 26 martie și 11 aprilie), **Festivalul Ibero-american de Teatru** de la Bogota (prescurtat **FITB**) a fost creat în 1988 de Fanny Mikey și Ramiro Osorio pentru a celebra 450 de ani de la înființarea orașului Santa Fe de Bogota. Prin diversitate, pluralitate și prin reprezentarea diferitelor genuri și tendințe ale artei scenice, organizatorii au încercat încă de la început să demonstreze faptul că arta, prin intermediul teatrului, poate determina înțelegerea și toleranța între popoare și oameni, între lumi și culturi distincte.

Încă de la prima ediție, ce purta subtitlul „Un act de credință în Columbia", Festivalul s-a transformat într-o aventură culturală având ca obiectiv principal integrarea din punct de vedere artistic a țărilor latino-americane în mișcarea culturală mondială. În doisprezece ani de existență, **FITB** a fost gazda a 420 de companii din 50 de țări, înregistrând mai bine de două milioane de spectatori la fiecare ediție a sa. Una dintre cele mai importante ediții a fost cea din 1992 când, sub tema „Întâlnirea a două lumi", s-au celebrat cei 500 de ani trecuți de la descoperirea Americii de către Columb, fiind totodată și prima dată când la Bogota s-au întâlnit trupe de teatru de pe toate continentele globului.

Despre un festival însă nu bugetul și nici numărul spectatorilor sau al spectacolelor reprezintă cel mai grăitor fapt, ci afișul său. Iar afișul Festivalului de la Bogota este absolut impresionant. Europa prezintă trupe faimoase, cum ar fi „Thalia Theater" din Hamburg cu *Casa Bernardei Alba* (regia Andreas Kriengenburg), „Deutsches Theater Berlin" cu *Emilia Galotti* de Lessing (regizată de Michael Thalheimer), ori nume deja legendare ale scenei, cum ar fi Jan Fabre care prezintă două spectacole pe texte proprii numite *Când lider este o femeie* și *Îngerul morții*. Semnificativă însă este abundența spectacolelor provenite din partea estică a continentului. Produs de „Festivalul Internațional de Teatru Cehov", spectacolul *Noaptea regilor* de Shakespeare în regia lui Declan Donellan vine din Rusia, *O sută de minute*, dramatizare montată de Tomás Pandur după *Frații Karamazov* este reprezentată de „Compania Tomás Pandur" din Slovenia, actorii „Teatrului Dramatic Național" din Lituania interpretează minunata „poveste" a revizorului gogolian, îndrumați fiind de Rimas Tuminas, „Teatrul Național" din Muntenegru, în regia lui Paolo Magelli, propune publicului festivalului *Pescărușul* lui Cehov, iar din România, „Teatrul Bulandra" cu *Anatomie Titus Căderea Romei*. Țara *invitată de onoare* a acestei ediții este Spania, care va prezenta cinci spectacole de mare succes pe pământ iberic, dintre care menționăm doar *Iuliu Cezar* de Shakespeare, montat de Álex Rigola la *Teatro Lliure* din Barcelona și *Buñuel, Lorca și Dalí* de Alfonso Plou, regia Carlos Martín, de la *Teatro del Temple* din Zaragoza. Extrem-orientalii, japonezi și taiwanezi, oferă o mostră din ceea ce înseamnă pentru ei teatrul contemporan: Teatrul „Pappa Tarahumara" prezintă în regia și pe textul lui Hiroshi Koike *Ship in a View*, iar „Gloude Gate Company" din Taiwan *Songs of the wonders* (montat de Lin Hwai-Min).

Cum Festivalul își dorește să fie o punte peste mări și țări, nu pot lipsi de pe afiș spectacole invitate din Australia (ce aduce prin „Company B" *Opera de trei parale* a lui Brecht în regia lui Benedict Andrews și a lui Alan John), ori din America de Nord și de Sud. Prezențe inedite sunt cele ale unor trupe din Bolivia, Mexic, Uruguay sau Venezuela (ca să menționăm doar câteva dintre țările latino-americane prezente), ori bogata ofertă (mai bine de 40 de spectacole) a chiar țării-gazdă, Columbia.

Dorința ce mă urmărește de când am început să mă documentez asupra acestui festival este ca la ediția următoare, cea din 2006 (jubiliară, de altfel), să fie prezent măcar unul dintre redactorii sau colaboratorii revistei noastre, la această mare sărbătoare a teatrului care poartă numele de **Festivalul Ibero-american de Teatru** de la Bogota.

Festival alternativ al artelor scenice

De ceva timp în urmă, Madridul s-a transformat, alături de Paris, Londra, Berlin, Milano, într-unul dintre centrele culturale europene importante din punctul de vedere al ofertei extrem de generoase, al abundenței de festivaluri teatrale, de expoziții, de reprezentații ale companiilor faimoase în lume, ale numelor sonore înscrise pe afișul Teatrului Regal ori ale celor ce dirijează de la pupitrul Auditoriului Național... Între 26 ianuarie și 29 februarie a.c., Consiliul de Cultură al Comunității Madrid, împreună cu Primăria, a organizat cea de-a patra ediție a Festivalului *Scena contemporană – Festival alternativ al artelor scenice* (bugetul alocat evenimentului se ridică la 450.000 de euro). În 33 de zile de maraton artistic, cu un afiș ce conține 62 de titluri de spectacole (38 spaniole și 19 internaționale), în total 157 de reprezentații, festivalul încearcă să descopere artiști cu un stil propriu, ce realizează spectacole novatoare care cu greu și-ar găsi locul în repertoriul unui teatru guvernat de principii comerciale. *Scena contemporană* propune o gură de aer proaspăt și nonconformist într-o lume contaminată de televiziune, musical sau superproducție cinematografică americană.

De origine africană și dedicată marilor cauze ale Continentului Negru, Julie Dossavi prezintă, alături de compania *Les Géographes* (fondată în 1992), spectacolul *Go*, un amestec de sonorități africane și hindi cu muzică house, tehno și reggae. Muză a faimoșilor desenatori Nina Ricci și Yoshiki Hishinuma, Dossavi reprezintă o combinație fericită de feminitate și forță scenică, ce transformă dansul îmtr-o sărbătoare a mișcării și a ritmurilor inedite. Din colțul opus al lumii (cel puțin din punct de vedere termic) – adică Islanda, este invitată în festival Erna Omarsdottir. Balerină și coregrafă totodată (la rândul ei muza unui alt mare creator – Jan Fabre), Erna Omarsdottir prezintă spectacolul *IBM-1401, A User's Manual*, bazat pe istoria apariției primului calculator în Islanda în anul 1964. Muzica, semnată de Johann Johannsson – unul dintre compozitorii contemporani islandezi cei mai faimoși – este interpretată în direct de un laptop și de o orgă electronică, având puternică influență tradițională islandeză. Trupa britanică *Pacitti Company* prezintă un studiu al sunetului numit *Audiology*. Spectacolul, se spune, extrem de puternic din punct de vedere vizual și fizic, este interpretat de cinci actori ce combină dansul cu teatrul printr-un limbaj gestual propriu și prin muzică, recreând scenic spiritul novator al lui Bob Wilson. Printre atâtea titluri de spectacole ce aduc în prim-plan mișcarea și dansul, sonoritatea și muzica, se poate crede că

textul de teatru este complet dat uitării. Şi, totuşi, nu. Mexicanul Ruben Ortiz prezintă un text de Peter Handke, numit *Autoconfesiune,* în care un actor, în continuu dialog cu publicul, se raportează la viaţă şi univers prin intermediul întrebărilor şi răspunsurilor; un spectacol ce încearcă să recupereze atmosfera de comuniune şi de ceremonial a actului teatral. Kathakali, No, Kabuki, teatru din Bali, sunt stiluri ce se regăsesc exprimate în spectacolele lui Ander Lipus, creator de origine bască ce, după ani petrecuţi în India şi Japonia, a înfiinţat în Bilbao, în 1998, „Fabrica de Teatru Imaginar". *Yuri Sam* se numeşte spectacolul prezentat pe *Scena Contemporană*. *Yuri Sam* semnifică spiritul şamanului – ritual, oraţie, păcat, viaţă, moarte – totul e rugăciune şi incantaţie într-un limbaj arhaic.

Probabil că cea mai bună caracterizare a Festivalului este cea a directorului său, Mateo Feijoo, regizor spaniol consacrat datorită propunerilor „riscante" prezentate în spectacolele sale: „Dorim să dezvelim tipuri de expresie personală prin care fiecare companie să riște şi să parieze ştiindu-se originală şi apărându-şi un stil propriu. Am căutat un teatru ce poartă marca unui stil şi a unei personalităţi. Doar aşa putem aştepta inovaţia. Credem, ca şi Dreyer, că stilul este cel ce ne permite să vorbim despre opera de artă...."

Irina IONESCU

Odin – 40 de ani de teatru-laborator

Pentru aniversarea programată să aibă loc în lunile septembrie–octombrie 2004, ***Odin Teatret*** pregăteşte în colaborare cu *Centrul de studii teatrale*, *Universitatea din Århus* (Danemarca), *Gran Teater for Dans* şi *Kulturhus* (Århus) o impresionantă serie de evenimente destinate atât publicului larg, dar mai ales specialiştilor, fie ei actori, dansatori, studenţi sau critici de teatru, profesori, cercetători.

Programul, anunţat încă de la începutul anului, cuprinde spectacole, workshopuri, demonstraţii prezentate sau conduse de Udi Grudi (Brazilia), Wu Hsing-Kuo (Taiwan), Ghennadi Bogdanov (Rusia), Ferghana Qasimova (Azerbaidjan), compania *The Song of the Goat* (Polonia), *Théâtre du Mouvement* (Franţa).

60 de invitaţi din Cuba, Danemarca, Franţa, Germania, Italia, Polonia, Spania, Statele Unite ale Americii, vor încerca să răspundă, prin intermediul unor lucrări şi intervenţii de specialitate, la întrebarea ***De ce un teatru-laborator?*** Conform programului, discuţiile vor fi deschise de **Eugenio Barba**, care va exemplifica şi prin scurte prezentări sau înregistrări video tradiţia *laboratorului* în teatru: de la Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Decroux, Brook, Grotowski, până la Richard Schechner şi *Le Théâtre du Soleil*. Nu vor lipsi nici informaţiile despre istoria subterană a teatrelor-laborator, istorie prezentată de Nicola Savarese şi Lluís Masgrau, temele mai generale, precum identitate profesională şi interculturalism în teatru, sau cele strict legate de performanţa lui Barba, care conduce de 40 de ani, la Holstebro, unul dintre cele mai importante teatre ale lumii.

George Banu este – de asemenea – invitat să participe la aniversarea *Teatrului Odin*, şi să prezinte audienţei lucrări despre Peter Brook şi, în colaborare cu Béatrice Pican-Vallin, despre *Le Théâtre du Soleil*.

Raluca TULBURE

Un nou muzeu al păpușilor

O știre venită din îndepărtata Asie, din Pakistan, ne aducea la cunoștință înființarea unui muzeu al păpușilor. O știre care, aparent, putea trece neobservată, pentru că în lume sunt multe asemenea locașuri. Unele dintre ele celebre, cum ar fi cel din Connecticut de la Institutul Ballard sau cel din Atlanta de la Centrul de Artă al Marionetei sau, mai aproape de noi, cel de la Praga de la Institutul Internațional al Marionetei. Însă știrea venită din Pakistan este extrem de importantă, pentru că muzeul deschis în luna ianuarie 2004 este primul din Asia de Sud–Est și are proiecte ambițioase.

Pakistanul este o țară cu o tradiție remarcabilă în domeniul artei animației. Însă lupta pentru supraviețuirea artei și a culturii în fața presiunii religiei și, mai ales, a încercării de a face concesii minorității fundamentaliste a fost dură, iar apariția muzeului precum și al complexului din care face parte este o victorie extrem de prețioasă.

Muzeul Păpușilor din Lahore este situat într-o clădire de 9000 metri pătrați și are la dispoziție 4 etaje, complexul cuprinzând un teatru în aer liber și o cafenea artistică.

Muzeul își propune să fie un catalizator în păstrarea, conservarea și promovarea tradiției în orice domeniu al artei, în special al artei păpușărești, dar să devină și locul în care toate artele să facă laolaltă casă bună, în așa fel încât tânăra generație să poată face cunoștință cu tot ce este valoros, să beneficieze de moștenirea lăsată de înaintași, dar să și afle cât mai multe de la artiștii și meșterii în vârstă până ce aceștia nu dispar.

În Pakistan nu există o formă de învățământ superior în domeniul artei marionetei și de aceea pe lângă Muzeu vor lua ființă un Institut de pregătire, precum și un atelier pentru teatrul de păpuși. Atelierul va cuprinde 50 de tineri de condiție medie, obiectivul lor fiind acela ca, timp de un an, să studieze modul în care folclorul tradițional influențează arta contemporană a animației. Muzeul va fi o entitate vie, desfășurând un spectru foarte larg de activități: bibliotecă de specialitate cu materiale video, conferințe, ateliere și seminarii, publicații, spectacole de păpuși, festivaluri locale și regionale, promovarea activităților educaționale și conștientizarea valorilor sociale și morale prin teatru.

Nucleul muzeului, dar și al școlii, îl constituie Teatrul „Rafi Peer", cea mai veche și cunoscută companie din Pakistan. A fost înființat în 1947 de Rafi Peerzada ca un teatru dramatic. În 1974 a căpătat denumirea de Teatru atelier „Rafi Peer" și, de atunci încoace, a produs un număr considerabil de spectacole, unele cu caracter de pionierat și care au dus la dezvoltarea artelor dramatice în Pakistan. Programele sale, produse la intervale regulate și rulate în toată țara, sunt adresate cu precădere copiilor și adolescenților și sunt finanțate de sponsori privați sau din vânzarea biletelor.

De asemenea, Teatrul „Rafi Peer" este organizatorul unor festivaluri de teatru de păpuși, muzică, dans, teatru dramatic, începând din 1992. Peste 1600 de invitați străini din 56 de țări au participat la edițiile acestor festivaluri.

Dintre spectacolele recente două s-au bucurat de succes: *Simple people* (Oameni simpli) și *Magic Paint Brush* (Penelul fermecat). Primul are o tentă filosofică și pornește de la ideea redescoperirii sufletului uman, a iubirii și al toleranței demult uitate de către un om simplu. Publicul trebuie să răspundă la întrebări de genul: despre ce vorbesc păsările atunci când ciripesc, ce le șoptește vântul copacilor de

râd până li se scutură frunzele, de ce soarele răsare și face același drum zi de zi? Întrebări simple, nu?, pe care și un copil le știe. Așa e oare? Al doilea spectacol amintit este povestea unui băiat sărac, dornic de a deveni artist. Sărăcia nu-i permite să-și urmeze visul și trebuie să facă altceva pentru a-și câștiga existența. O zână bună îi dăruiește un penel fermecat. Tot ce desenează prinde viată. A desenat la cererea împăratului un vapor, o mare cu valuri atât de mari că l-au înghițit pe suveranul cel tiran. Spectacole educative și pline de învățăminte.

În 2004, prima persoană care va ține cursuri de pregătire profesională la Muzeul păpușii din Lahore va fi Elisabetta Potasso. In Italia, ea este fondatoarea unei Academii de Arte frumoase, care oferă diplome în pedagogia păpușii.

Dintre cei care se ocupă de soarta Teatrului „Rafi Peer", Secțiunea păpuși am aminti pe Salmaan Peerzada (scriitor și regizor, cu studii în Anglia, laureat al Premiului națiunilor la Taormina), Usmaan Peerzada (actor, regizor, producător), Imraan Peerzada (actor, scriitor, păpușar, fotograf, nominalizat la Festivalul de film de la Toronto), Faizaan Peerzada (actor, păpușar, pictor, director artistic al Festivalului internațional de păpuși, președinte UNIMA Pakistan).

Iată cum deschiderea Muzeului păpușilor din Lahore în anul în care UNIMA aniversează 75 de ani existență (la Congresul de la Praga din 1929, România a fost una dintre țările fondatoare) a devenit o știre importantă pentru breaslă și dovedește pasiunea și devotamentul inițiatorilor proiectului care au reușit, în condiții economice și politice nu dintre cel mai bune, să lupte și să câștige o bătălie pentru artă.

Bogdan ULMU

FILE DE JURNAL

D'ale teatrului

Printre multele foiletoane pe care le strâng în caiete mari, nici eu nu știu prea bine de ce, am găsit recent unul semnat de Tudor Octavian și intitulat Ce este cultura? Această pagină sa tirică conține unele definiții chiar savuroase, cum ar fi: „Cultura e o micșorare de buget, din care ia și armata o parte. Cultura e ceva ce se dă la televiziune după miezul nopții, când femei mascu line dezbat despre cultură și balerini grăsuți dansează fragmente. Cultura e când se dă muzică grea la radio, fiindcă a murit cineva. Cultura este o grijă permanentă. Cultura e valorificarea moștenirii culturale, care trenează, din păcate. Cultura e o masă rotundă la aniversarea lui Emi nescu. Cultura e un plan de simpozioane aprobat de inspectorul-șef pe județ. Cultura e când nu sunt condiții. Cultura e poporul, nu tagma jefuitorilor. Cultura e tot ei. Cultura e iar ce-am fost și mai mult decât atât"...

Dar, acum serios vorbind, credeți că e simplu să explici într-un rând, ce-i CULTURA?

Și credeți că dacă oamenii de artă & creatorii în general, nu-s mulțumiți, de vină e Mi nistrul Culturii – oricare ar fi acesta? Sau conducătorii uniunilor de creație – oricine ar fi aceș tia? Eu cred că fără bani și fără circulație universală degeaba căutăm vinovați: să spunem că trăim o *neșansă etnică*. Efectul unei calicii ancestrale. Și al unei subestimări cutumiare din par tea marilor națiuni.

Autovictimizarea nu ne va face mai războtători ; dimpotrivă...

Despre vicleșugurile actorilor s-au scris mii de pagini. Mai puțină cerneală a curs, însă, pe tema „strategiilor" diabolice ale directorilor de scenă.

O să vi se pară curios, dar unii dintre regizorii importanți ai țării, nu dovedeau, prin sub terfugiile și atitudinile pe care le afișau, inteligență. Sau, măcar stăpânire a situației.

Cunoscutul Sică Alexandrescu, spre exemplu, deși avea în „subordine" numai „grei", artiști ai poporului, giganți ai istoriei teatrului, nu se sfia să-i mai pocnească, la o adică, ori să-i cheme acasă, să-i sape grădina...(așa-i ținea „în frâu", umilindu-i!). Îmi repugnă procedeele!

Un alt laborios autor de mizanscene, mai tânăr decît Sică, din păcate, scos din cărți de o hemiplegie ireversibilă, îmi spunea cu maximă seriozitate:" Să nu rămâi niciodată singur în sală, la repetiții: să ai mereu pe cineva – cât de mulți se poate – lângă tine. Mai ales când repeți scene de masă! Altfel, te încalecă, bestiile!". Am o părere total opusă: nu lucrez bine când cască gura diverși auxiliari, în sală...Nu mă lasă să mă concentrez, zău! Și nici actorii nu se simt în largul lor.

Alt director de scenă cu nume, dar mai puțin harnic, are, mai ales în ultimul deceniu, ma nia teoretizărilor: în loc de repetiție, ține un discurs de patru ore histrionilor, apoi, privindu-și ceasul, anunță cu jucat regret:"Cum trece timpul! Continuăm mâine!". La onorariul lui, pesemne-și permite să tragă de timp...

Alt amic de-al meu, decedat, îmi povestea că, o dată pe săptămână, le pregătea inter preților o veste mobilizatoare, gen: „Azi ne vine decorul!"...ori: „Au sosit costumele la ca bină!"... „Vine însuși Marin Sorescu să vadă ce-am făcut!"... „Adrian

Enescu aduce muzica și vrea să vă ia tonul & ambitusul!"... „Directorul a cerut să vadă o repetiție la stadiul acesta, să știe dacă anunță premiera!"...Deci, actorii nu aveau timp să se plictisească, fiindcă mereu apărea o noutate re-activantă...

Alți regizori, mereu în criză de idei, ziceau, după patru ore de lectură a piesei, în care nu rostiseră o silabă: „A mers mizerabil! Mâine inversăm rolurile!" și ieșeau trântind ușa.

Sigur că nu spun o noutate, dar cred că teatrul ori îl faci spontan și cu încredere în tine (și-n cei cu care lucrezi pe scenă), ori nu-l faci deloc! Punct.

Citeam, de curând, o amintire a lui Valentin Ciucă despre Ulici. Mai precis, despre debutul marelui critic în... regia de teatru! Da, după cum se știe, Laurențiu a montat Muștele de Sartre (piesă cam prea ambițioasă, pentru un debut!) la Piatra-Neamț. Spectacolul nu a strălucit, dar nici nu a dezamăgit ; vorbind, la vremea respectivă, cu prietenul Dinu Kivu, acesta mi-a spus despre montare doar atât: „un spectacol onest, cu un final de MARE REGIZOR"! E ceva!

Finalul – spunea recent și Ciucă – devenea obsedant ; mai ales pentru noi, cei de azi, cei trecuți de șocul eliberator decembrie '89: evadată din țarc, mulțimea nu știa ce să facă, efectiv, cu libertatea !

Fie și numai pentru că Ulici a dat memoriei teatrului național un final de Sartre citat ca pe un jalon spectacular durabil, e cazul să ne amintim, din când în când, de el...

L-am cunoscut pe marele regizor Iuri Zavadski! Da, eram student în anul întâi, la regie (prin '72–'72), și profesorul nostru, Dimiu, ne-a dus în clasa anului trei actorie, unde titanul artei sovietice ne-a vorbit, o oră, despre teatru. Nu reținnimic din ce-a spus uriașul artist (ori nu-i iubeam eu pe sovietici, ori nu eram copt pentru așa ceva, ori mă turburau colegele din anul trei actorie, cu frumusețea lor, ori Zavadski nu spunea nimic deosebit): în schimb, culmea!, rețindouă aspecte pur anecdotice, din acea întâlnire.

Mai întâi, când am intrat în clasa de curs (unde erau deja instalați studenții-actori), profesorul Moni Ghelerter s-a uitat înspăimântat la noi – Virgil Tănase, Hagiculea, Big Berciu și eu – și a strigat: „Vai, ce urâți sunt! Așezați-i mai în spate!"...Apoi, reținc ă, spre finalul confesiunilor marelui artist din țara vecină, Cezara Dafinescu și Elena Albu (sau Mimi Munteanu) au izbucnit în râs ; invitatul s-a oprit din povestit, s-a înroșit de furie și a zis ceva neplăcut în limba lui Pușkin, după care a părăsit, indignat, clasa aceea de studenți urâți și studente...

Azi, ce n-aș da să am ocazia să-l mai ascult pe Zavadski! ...Și să-l înțeleg! Mda...

Prin vara anului trecut, multe ziare și reviste anunțau că se face un concurs pentru piese dedicate lui Ștefan cel Mare, că doar 2004 e Anul Ștefan. Organizator – Teatrul Național din Iași. Chiar atunci am scris un articol pe această temă, îndrăznind să cred că nu e nevoie de un concurs, din moment ce avem deja două piese excelente cu acest subiect ; nu e sigur că o să apară una mai bună...

Dar inițiatorii competiției au zis că ba da, deoarece cel ce va câștiga va fi jucat la Iași și va câștiga bani, plus glorie. Eu am zis că nu, nu va câștiga nimeni din asta, deoarece teatrul istoric se scrie greu și nu la comandă ; în plus, dacă nu se montează Delavrancea sau Paul Anghel, nu văd cum s-ar monta, brusc, Popescu, ori Stănescu...

Ieri, 24 ianuarie 2004, am citit în ziar că Naționalul din Iași invită lumea la...Apus de soare. Se pare, deci, că acel concurs fu câștigat până la urmă de... Barbu Delavrancea.

Adrian MIHALACHE

CARTEA DE TEATRU

Întortocheata istorie a teatrului

Istoria teatrului, ca orice altă istorie, este departe de a fi liniară. Faptul că, la momente de răscruce, ea a urmat o anumită cale şi nu alta nu rezultă din vreun principiu al necesităţii. Anumite direcţii s-au deschis, explorarea lor a fost, însă, abandonată, în favoarea altora. S-ar putea scrie o istorie contrafactuală a teatrului, presupunând ce s-ar fi întâmplat dacă... dacă mişcarea de avangardă rusă n-ar fi fost înăbuşită, dacă surrealismul n-ar fi eşuat în propagandism, dacă Brecht n-ar fi fost instrumentalizat de comunişti, dacă autoritatea unor critici n-ar fi reuşit să impună teatrul absurd etc. etc. Anca Măniuţiu examinează cazul interesant al dramaturgiei lui Michel de Ghelderode, vreme îndelungată ignorată, ajunsă deodată în centrul atenţiei, pentru ca să fie, curând, abandonată, în favoarea altor tipuri de demers. Lucrarea *Carnavalul şi ciuma. Poetici teatrale în oglindă* (Casa cărţii de ştiinţă, Cluj-Napoca, 2003) este consacrată binomului Antonin Artaud–Michel de Ghelderode, situându-se, aparent, în zona studiilor culturale comparative. Cercetarea academică debordează de lucrări dedicate influenţei cuiva asupra altcuiva, respectiv asemănărilor şi deosebirilor dintre cineva şi altcineva. Comparaţia Corneille–Racine a fost multă vreme sursă de subiecte pentru bacalaureatul francez, până când lumea a realizat cât de puţin contează asemenea exerciţii. Concluzii banale de tipul „unul prezintă caracterele aşa cum sunt, celălalt aşa cum vor ele să fie“ au umplut destule teze şcolăreşti. pentru ca încercări similare să nu fie întâmpinate cu scepticism. De aceea, ne lasă rece acribia cu care Anca Măniuţiu examinează posibilele analogii dintre opera vizionară a lui Artaud despre un teatru, în ultimă instanţă, imposibil şi creaţia extravagantă a lui Ghelderode, care pare, doar la prima vedere, să pună în act această viziune. În schimb, interesează în cel mai înalt grad modul în care autoarea recurge la concepţia lui Artaud pentru a capta esenţa teatrului lui Ghelderode: „viziunea despre teatru a lui Artaud *funcţionează ca un revelator* (s.m., A. M.) al punctelor forte ale poeticii unuia dintre cel mai originali şi puternici dramaturgi ai secolului XX“ (pag. 15). Premisa Ancăi Măniuţiu este că trăsătura fundamentală a operei lui Ghelderode este carnavalescul (cf. pag. 16). Autoarea se sprijină, evident, pe lucrările fundamentale ale lui Bahtin, fără a menţiona rezervele lui Jean Duvignaud, care a arătat că sursa carnavalescului nu este

pur populară, ci provine dintr-o continuitate de preocupări intelectuale ale unor clerici marginali. Contribuția esențială a autoarei este distincția fină dintre „carnavalul ireversibil" și carnavalul perpetuu". Carnavalul ireversibil (așa-numit carnavalul-ciumă) constituie o „lume pe dos", caracterizată de inversarea valorilor, de sacrilegiu, violență, agresivitate, toate acestea declanșate de un eveniment cu potențial tragic. Carnavalul perpetuu, în schimb, este sărbătoarea care se învârte în gol, refuzând să se încheie logic, prin readucerea lumii într-o stare stabilă, dar cu energiile revigorate. „Ireversibilitatea" îl aduce pe Ghelderode în proximitatea lui Artaud, „perpetuitatea" îl îndepărtează de acesta. Pendularea între cele două constituie originalitatea teatrului lui Ghelderode, care-l împiedică să se rezume la exemplificarea unei teorii, fie aceasta oricât de fascinantă. Autoarea este perfect conștientă de incomensurabilitatea viziunii artaud-iene asupra teatrului ca „rezolvare și anihilare a conflictelor produse de antagonismul materiei și spiritului, al ideii și formei, al concretului și abstractului" (pag. 26, nota 16) și dramaturgia ghelderodiană, înscrisă, în ultimă instanță, ferm, într-o tradiție respectabilă. Pentru Artaud, „metafizicul nu mai e imaterial, cu neputință de perceput, ci, dimpotrivă, se manifestă în mod vizibil, transpare prin corpul fizic, prin gest și acțiune" (pag. 40). Dimpotrivă, „universul dramatic ghelderodian crește și se dezvoltă pe solul tradiției occidentale a teatrului aristotelic, adoptându-i legile, cadrele, chiar dacă distorsionate și primenite, adică exact tradiția teatrală incriminată de Artaud" (pag. 41). Pentru a-și susține punctul de vedere, autoarea întâmpină dificultăți mari, deoarece textele dramatice sunt insuficiente pentru a proba demersuri care recurg în mod esențial la procedee de comunicare nonverbală. De aceea, punerea în paralel a unor fragmente din *Splendorile infernului,* respectiv *Cenci,* trebuie să recurgă extensiv la didascalii sau la amintirile celor care au văzut, cândva, spectacolele în cauză. Cu toate acestea, examinarea comparativă, minuțioasă reușește să nuanțeze și să precizeze ideea Ancăi Măniuțiu privind tensiunea dintre scenariul sacrificial al „sărbătorii care sfârșește prost", care este carnavalul ireversibil și „eternizarea lumii pe dos", care este carnavalul perpetuu.

Teatrul lui Ghelderode a părut, pentru un scurt moment, că deschide o cale. Aceasta n-a fost urmată, însă, nici de autori, nici de public. Farmecul istoriei stă tocmai în șerpuirile capricioase pe care le face, râzând de încercările oamenilor de a o anticipa.

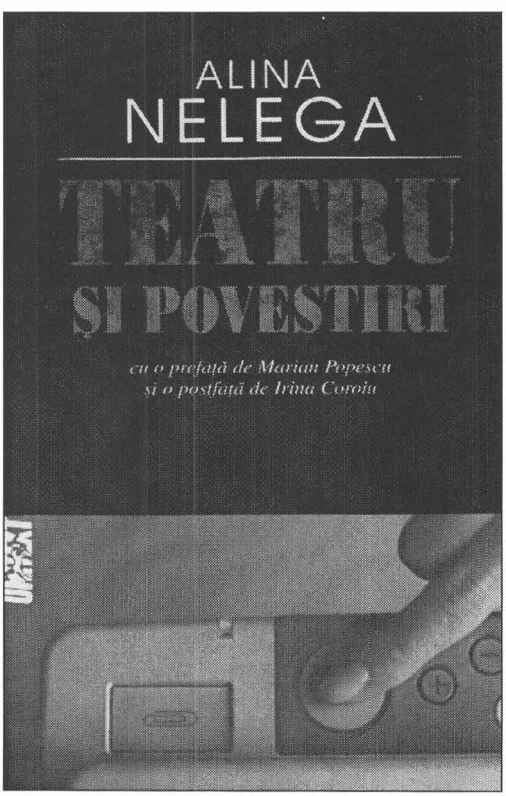
Constantin PARASCHIVESCU

Una cosa non solamente mentale

Alina Nelega e un artist cu vocație și cu inițiative. Zic artist, pentru că e mai mult decât scriitorul aplecat pe cuvine „cu burtica atârnând de-atâta sens" (cum le definește într-o piesă) în proză și teatru, ci și regizor, traducător, editor de reviste, organizator al unui festival de dramaturgie nouă la Târgu Mureș, DRAMAFEST. În plus – și să luăm aminte –un redutabil critic, teoretician, eseist, cu puncte de vedere polemice care fac o exponență noii generații de creatori, deși i se pare paradoxală condiția asta la patruzeci de ani („Vorbesc în numele dramaturgiei noi, adică tinere. Sunt eu însumi o aberație", „Teatrul azi", nr. 10–12/2002). Dramaturgie neluată în seamă de teatre. Încă.

Editura UNITEXT îi publică un volumaș de șase piese și povestiri, „veritabil balet literar", cum le numește în postfață Irina Coroiu. O selecție, desigur, dintr-o operă de-acum constituită, cu multe alte lucrări, de o surprinzătoare varietate de teme și modalități. Aria de cuprindere e vastă și aparent contrariantă, de la obsesia lui Leonardo da Vinci de a prinde pe pânză zâmbetul Mona Lisei *(Una cosa mentale),* la femeia care așteaptă de cincisprezece ani o scrisoare *(Corespondența),* podul pe care nu trebuie să treacă nimeni și nu se știe unde duce *(Podul),* bărbatul cu sufletul dezacordat, torturat pentru o mărturie iluzorie *(Blau, mărturisitorul),* femei care stau să nască într-o maternitate în decembrie 89, când moare și se naște o lume *(Nascendo),* până la monologul ironic-lucid despre „cea mai mare eroare judiciară a secolului XX", neinclus în volum *(Ultima seară a lui Hess).* Ce legătură ar fi între ele? Unele sunt parabole *(Podul)* sau alegorii dramatice *(Cealaltă Isoldă),* altele au tensiunea confesiunii *(Corespondența)* sau concizia supliciului tragic *(Blau, mărturisitorul),* câteva respiră pe epos filosofic *(Una cosa mentale)* sau de atmosferă portretistică *(Nascendo).* Care ar fi timbrul propriu al autoarei? Poate chiar interesul cu care reține, dintr-un orizont larg, un episod, o întâmplare, un moment, o senzație, care i-au sensibilizat sufletul și caută, dincolo de ele, rezonanța unui tâlc, unei motivații, între dileme fundamentale de viață, pentru că artistul – zice un personaj al său – „vede dincolo de lucruri" (Soderini). Și ceea ce îl interesează e, mai ales, „omul și misterul lui".

Timbrul autoarei? Vitalitatea, cred. Respiră în pagini și-n fraze un om viu, care se exprimă franc, cu eleganță și forță. Și știință a teatralității. După o întreagă scenă între amanți și cel ce i-a implicat în aventură, iese de sub pat o concubină, să-i zicem, care, firește, a auzit tot; când personajele vor să distrugă la Luvru tabloul lui Leonardo, el apare din spate, îl înfășoară încet și pleacă *(Una cosa mentale);* poștașul, care de cincisprezece ani nu aduce scrisoarea așteptată, se plimbă pe ziduri, ca o obsesie, în jurul grădinii *(Corespondența);* o cameră în apropierea liniei ferate e ca un canton fără pereți, cu o uriașă plasă de pescuit în spate de care se prind viețuitoare omenești *(Cealaltă Isoldă).* Ș.a.m.d. Proprii le ei indicații au finețe plastică: „Lumina are acea tulburătoare și artificială incandescență care topește conturul și egalizează culorile, transformându-le pe toate în griuri" *(Podul).* Iar dialogul, arabescuri poetice: „lumea s-a născut din mare, marea s-a născut din lacrimi, pe care le-a plâns tot lumea", „Valurile sunt ca măsura unei simfonii"; filosofice: „Adevărul e ăla în care crezi", „Conștiința! Dulapul în care ți-ai îngropat toate cadavrele", „Speranța...vine dinăuntru, toate celelalte vin din afară... nu ți-o poate lua nimeni", „O sumedenie de lucruri care nu există au nume: dragoste, bunăstare, toleranță, fericire", „eu plâng în fiecare dimineață că mi se surpă până și temelia"; interogative: Aveai odată și nu



e mult de-atunci, o stea în privire. Ce s-antâmplat cu ea? Unde e?"; de mister lăuntric: „Cânt. Dar nu iese nici un sunet. Muzica e în mine"; și exprimare: „Voiam să le spun, să mă spun, să te spun o dată cu mine", „numele acela îi venise în minte, dar nu-l spusese nimănui, ținându-l în spatele minții ei *(subl. mea),* ca pe un cadou nepotrivit, o bucurie interzisă". Ultimul exemplu e dintr-o povestire și l-am dat pentru că scurtele narațiuni care preced piesele sunt încărcate, de asemenea, de sugestii. Unele, dezvoltate dramatic, preluând aceleași titluri și fraze *(Una cosa mentale, Corespondența),* celelalte, consonante prin subtext sau derivație. File de reportaj reținatenția și impresionează prin relatarea unei vizite într-un sat parcă inexistent, de coșmar, cu porți ferecate în întuneric, oameni fără vârste, fără priviri, morminte fără nume, care stârnesc oroare și fiori, din care fugi *(Porțile).* Și, în contrapunct cu Nascendo, vizita cu bunica la Casa Apafi, când moare bunicul și nepoata însărcinată râde văzând „bucățica" de unde se trag muritorii.

Unele au fost jucate în țară, două în străinătate: la Londra, *Una cosa mentale;* la Zürich și New York, *Nascendo.*

Dar prin alte teatre importante ale țării și pe la centru, nu. Și sunt probleme acute ale realității, proiectate într-un tablou viguros, cu linii ferme și halouri incitante, armonie de culori și sens, în căutare stăruitoare, îndărătnică, a unei rațiuni de zâmbet pe chip, ca Leonardo cu *Mona Lisa* lui. „Una cosa non solamente mentale".

Sugestii în cascadă

Spectacolul lecturii pieselor lui Petre Barbu este fascinant ca un vis. Aproape că nu-ți vine să deschizi ochii spre o scenă aievea. Aproape că n-are materialitate. Și dacă l-ai duce acolo, să se întrupeze vederii, cum ai putea echivala plastic sugestia imponderabilului mers pe aer sau al unui birou pe un pod de aer, lan de grâu crescut în văzduh, bloc care o ia razna sau ieșirii din tunel taman în fața mării? Cu aproximație, desigur, dar reducând din surpriza și savoarea efectului, pe care numai lumea ireală din proiecțiile nocturne necontrolate ți-o poate da. Și poate că asta face autorul, care nu de mult spunea: „Pentru mine teatrul este un vis" („Teatrul azi", nr. 3–4/1999). Și nu cred că a spus-o ca o dorință, ci ca un mod de a crea. Sunt visuri pe care le uiți și altele care te urmăresc când te trezești, vrei să le dezlegi tâlcul. Ceea ce și dânsul își propune: „Aș vrea ca spectatorii să fie puși puțin pe gânduri" (aceeași sursă) – ba chiar mai mult: „să-i provoc pe oameni, să-i biciuiesc, chiar să-i cuceresc cu arta mea" (Boris, *La stânga tatălui).* Și reușește, pentru că proiecția visurilor este șocantă, include „reverii, coșmaruri, utopii", cum spune Marian Popescu în prefața cărții lui Petre Barbu *(Teatru,* Editura UNITEXT, 2003), e atrăgătoare prin imaginație și stârnește un ecou real în cuget.

Volumul conține trei piese: *Duelistul,* nominalizată la Concursul de dramaturgie al UNITER, ediția 2000, și reprezentată la Teatrul Național din Târgu Mureș în 2002; *Dumnezeu binecuvântează America,* adaptată după romanul omonim, premiată în 1997 la concursul de dramaturgie „Camil Petrescu" și pusă în scenă în 1998 la Theatrum Mundi; *La stânga tatălui,* nominalizată și ea la Concursul de dramaturgie al UNITER în același an, 1998. După cum se vede, piese ale dramaturgiei noi prin datare și, cum vom vedea, prin reflexie. Ele sunt o reflexie a acestui timp alterat, absurd, de tranziție, pe care-l tot străbatem de un deceniu și aproape jumătate spre ceva ce rimează, ca altădată, cu „dudău". Actualitate în derivă. Oameni marcați de nevroze, fetișuri, meschinării și violențe, minciuni, iluzii, mișcând pe un teren unde nu se pot fixa, prinși într-o bătălie unde nu se pot lansa. De aceea merg pe aer, își

dirijează acțiunile pe un pod de aer (Mimsi, Boris, Victor, *La stânga tatălui)* și sunt într-un duel fictiv cu istoria (Șerban, *Duelistul)* „când atâția mari tovarăși comuniști dorm liniștiți în paturile lor" și (poftim) „Scuteşte-ne, dom'le, cu chestiile astea!" (Guspy și O voce din sală, *La stânga tatălui).* Anomalii care afectează sufletele și faptele. Bizare, în toate aspectele. Un personaj dă năvală în cabinetul unui doctor, îl somează să-l opereze pe loc și, pentru că e refuzat, îl împușcă; peretele unei garsoniere e fierbinte, moale și din el ies rădăcini de măr; porci drogați aleargă printr-un tunel subteran și fugăresc escroci; o fată plutește prin aer, cunoaște pe-acolo un artist aerian și-l vrea pe reporterul unui post de radio-pirat care transmite dintr-un balon; și – ca-n basme – un cavaler în armură trece la răstimpuri prin episoade călare pe un armăsar, smulge un copil, retează un gât, amenință cu securea ridicată. Am dat numai câteva exemple. Dar ele se întâlnesc în fiecare scenă, la fiecare personaj, surprind și derutează. Nimeni și nimic nu pare a se fixa într-o caracteristică. Într-o definiție. Și, totuși, interesul sporește, curiozitatea descifrării se multiplică de la un fragment la altul, ritmul e alert și spectaculos prin invenție, iar la sfârșit ai senzația că ai parcurs succesiv mai multe straturi de dezvăluire a unei logici din adânc care caracterizează o lume și un mod de viață. Ale noastre, actuale. Cu litere ironice, fanteziste, polemice, străfulgerate de luciri și umbre, parcă de mâhnire. „Arta mea vă ajută să înțelegeți de ce ați ajuns să trăiți fără speranțe", zice artistul aerian; și partenera sa de zbor reacționează precum realitatea vizată: „Du-te dracului cu arta ta!". Și dă foc sălii.

Nu văd ce spectacol ar egala uimitoarele sugestii în cascadă ale acestor texte. Care nu sunt doar texte de spectacol, cum se mai spune prin branșă, ci piese într-un stil inedit care te duc în vis. Mai térre-à-térre, pe urzeli scenice, e *Dumnezeu binecuvântează America.* Ceea ce nu înseamnă că suratele trebuie ignorate, după aroganta formulă că n-avem dramaturgie. Avem și își revendică alte corespondențe scenice, inteligente și fascinante.

Mircea GHIȚULESCU

Iisus în Apuseni

Noul volum de teatru al lui Pașcu Balaci îl argumentează și îl dezvoltă pe cel anterior (*Muntele osândiților*), probând consecvența tematică și stilistică a unui autor pentru care dramaturgia nu mai este capriciul unui diletant, ci un vehicul indispensabil spre a pune în circulație idei și mesaje resimțite ca extrem de urgente. Drama *Muntele osândiților* din primul volum – o glossă la trădarea lui Horea de către aproapele său – devine o trilogie a războaielor fratricide dintre români, prin anexarea unui episod din războaiele lui Vasile Lupu împotriva lui Matei Basarab (*Război între români)* și a unei „păduri a spânzuraților" (*Clopotul*), un fragment din tragedia ardelenilor siliți să lupte în primul război mondial de partea ungurilor, înainte de Marea Unire din 1918. *Muntele osândiților* se va numi *Horea Rex Daciae* și îl venerează pe mântuitorul Horea. După Lucian Blaga care „l-a transferat" pe Noe din Biblie într-o poiană din Munții Apuseni, unde primește vizita lui Dumnezeu (*Arca lui Noe*), Pașcu Balaci transferă patimile lui Iisus Hristos în același perimetru de rezistență al românilor. Horea va fi trădat de un alt Iuda (Duiu), va fi umilit de feldvebelul austriac Otto și de soldatul ungur István, care i se

închină în batjocură așezându-i pe cap coroana de spini. Un final vizionar o prezintă pe Maria Magdalena care se sinucide, ca Ofelia, halucinând despre copilul ei cu Horea ce se va naște și se va numi Crăișorul. Nu adevărul istoric interesează aici, ci Buna Vestire a lui Avram Iancu. Ca și în *Muntele osândiților*, perspectiva este religioasă. Pașcu Balaci, care, între timp, a scris un întreg volum de *Psalmi* în versuri, privește răscoala lui Horea cu ochii Psalmistului. Figurile istorice se spiritualizează pe drumul deschis de Lucian Blaga în *Avram Iancu*. Horea, acest Iisus al Munților Apuseni este monumental cu deosebire în Tabloul 5, „Cina cea de taină", iar monologul lui este o lecție clasică de oratorie. Printre maeștrii lui Balaci trebuie să-l pomenim și pe Delavrancea pentru anvergura proiectului. O trilogie istorică, așa cum plănuise Eminescu și cum a realizat, mai târziu, autorul *Viforului* (și el împlinind doar jumătate din proiect, „Trilogia Moldovei", pentru că a Munteniei nu a fost dusă la bun sfârșit), nu poate fi scrisă decât de un om cu vocația sintezei și, mai ales, cu o reală sensibilitate pentru problema națională. Fiindcă, spune pe bună dreptate dramaturgul, „adevărata învățătură care dezleagă toate tainele lumii o primești numai prin credința în neamul tău". Pe lângă solemnitatea de recviem din *Horea Rex Daciae*, celelalte două piese ale trilogiei (*Război între români* și *Clopotul)* par mai „ușuratice", mai relaxate, mai comerciale. Prima își propune să examineze episodul luptei fratricide dintre Vasile Lupu și Matei Basarab, și este o mare, dar zadarnică lecție, pentru firea disjunctivă a românilor. Ai zice că aceste lupte s-au încheiat o dată cu Unirea din 1918, dar, dacă ne gândim la basarabenii lui Voronin, al căror vis nemărturisit este să anexeze Moldova cu reclamații la „Inalta Poartă" de la Strasbourg, ai zice că istoria se repetă. Oricum, altul este, astăzi, idealul de teatru al lui Pașcu Balaci. Formal, dramaturgul se îndreaptă spre forme de text „agreabile" care să trezească interesul pentru subiect și intrigă. Tehnica cinematografică pe care o adoptă se caracterizează prin laconism și eficiență epică. Textul, mai apropiat acum de un *screenplay,* este alcătuit din secvențe scurte, explozive care se citesc pe nerăsuflate. În numai cincizeci de pagini, acțiunea din *Război între români* trece de la Silistra la Cluj, la Curtea lui Rakoczi, de aici, pe râul Râmna unde Matei Basarab îl înfrânge pe Vasile Lupu, apoi la Constantinopol, la Focșani, unde Vasile Lupu se încoronează prematur ca domn al Țării Românești, în Basarabia, lângă Lacul Ialpugului, la Odobești, din nou la Curtea lui Rakoczi, la curtea lui Matei, la Târgoviște, la Nenișori-Prahova, acasă la boierul cărturar Udriște Năsturel, la Milcov, etc. Dramaturgul comprimă o întreagă luptă într-un tablou de cinci minute. Dincolo de războaiele fratricide, de monarhii trădători și de patrioții vânduți, Pașcu Balaci subliniază că numai grija pentru limbă și cultură a dus la unitatea politică și administrativă a românilor și nu invers. Întâlnirea dintre cărturarul muntean Udriște Năsturel și mitropolitul Varlaam al Moldovei (Tabloul 12) este plină de înțelesuri iluministe. Uneori tonul este triumfalist (Matei Basarab, după lupta de la Râmna: „Râmna, Râmna, râu blestemat, seca-ți-ar izvoarele! Ți-a fost dat să vezi cum ucide fratele pe frate stigând numele mamelor în aceeași limbă. În undele tale, sângele vărsat cere răzbunare, iar valurile tale poartă spre marea cea mare acest cumplit blestem al neamului nostru osândit de străini să se sinucidă", etc) dar cum s-ar putea altfel? Patetismul lui Pașcu Balaci are, însă, teatralitate ca orice performanță oratorică. *Clopotul* se deschide cu o scenă fără text (nu vom putea elogia suficient laconismul lui Balaci), o pantomimă antimilitaristă despre setea împăraților lumii de a trimte popoarele la moarte. Este coșmarul mut al mamei (Catița), ce are copii de apărat, mai puternic decât orice mesaj verbal. Ca orice ardelean, Balaci idilizează, aidoma lui Coșbuc sau Goga, caracterele rurale: Preotul satului este însăși imaginea lui Dumnezeu din aceeași *Arcă a lui*

Noe de Lucian Blaga: „un bătrân înalt, puțin adus de spate, cu barba și mustățile albe. Poartă un toiag cu măciulie grea de care se sprijină la mers". Pentru Balaci istoria românilor nu este preocuparea patriotului, nici chiar a scriitorului, ci a omului religios care trece toate sentimentele profunde prin proba credinței în Dumnezeu. Preocupat să fie plăcut și accesibil, dramaturgul introduce, pe lângă tema centrală (luptele din Transilvania care au precedat Marea Unire), și un arierplan amoros. Poate, un pic tendențios, idealizând iubirea Juliskăi, pentru românul Gheorghe, în dauna orgoliosului Nemeș, ca și prietenia indestructibilă dintre Juliska și romînca Silvia. Cititorii unguri ar găsi în biata Juliska un prototip al trădării de neam. Acțiunea se petrece la cârciuma „Între uliți" a evreului pe nume Farkas Janos sub unguri, Johann Wolf sub austrieci și Ion Lupu sub români. Și de data aceasta, Pașcu Balaci scrie un scenariu cinematografic plin de aventuri: fiul cel mare al Catiței fuge în America și se înrolează în armata franceză pentru a lupta împotriva imperialilor austrieci; cel mic o iubește pe Juliska, este persecutat, fuge în Regat; Nemeș dă foc casei în care se adăposteau soldații români; austriecii îi arestează pe Gheorghe și pe Tudor, soțul Silviei; femeile adorm paznicii închisorii și îi eliberează; Căpitanul o hărțuiește pe Juliska, dar ea îl împușcă etc. Nucleul gândirii rămâne, însă, spiritual, fiindcă lupta se dă pentru apărarea simbolurilor ortodoxe: clopotul bisericii, confecționat cu infinite privațiuni, pe care ungurii și austriecii vor să-l transforme în gloanțe. Departe de a fi un paseist (stau mărturie structurile moderne din *Victima și călăul, Tramvaiul negru*, parodia *Banii n-au miros)*, Pașcu Balaci înaintează cu temeritate împotriva curentului și scrie teatru istoric în cea mai productivă tradiție românească de la Alecsandri și Hasdeu, la Eminescu, Blaga și Camil Petrescu, și, de aici, la Marin Sorescu, Paul Everac sau Dumitru Radu Popescu. El crede, pe bună dreptate, că „teatrul istoric", în formule parabolice, poate fi foarte modern. După cele spuse până acum, ar putea fi acuzat de naționalism de orice elitist apatrid. Numai că el scrie cu aceeași dezinvoltură și fervoare despre istoria altora. Deși mari condeie europene au tratat subiectul Jeanne d' Arc (Anouilh, Shaw ș.a.), Ioana lui Pașcu Balaci are ceva nou. Nimeni nu a știut să speculeze , de pildă, prezența unui temnicer care se îndrăgostește de fecioara-căpitan. Mai mult, dacă din istorie și din scrieri literare anterioare știm că sfârșitul Ioanei pe rug este ireversibil, citind drama lui Pașcu Balaci avem impresia, din când în când, că el va face o minune și Ioana d' Arc va avea alt destin, că, prin urmare, scriitorul are puterea miraculoasă de a modifica istoria. Pașcu Balaci nu schimbă istoria, ci interpretarea ei. Ioana d'Arc va fi executată prin ardere pe rug, dar, după un sfert de veac, va fi beatificată pentru miracolul de a fi învins invadatorul englez. Un alt miracol este și iubirea pe care o trezește în sufletul împietrit al temnicerului. Tabloul 12 al piesei cu monologul Temnicerului iluminat de o dragoste criminală care îi dictează s-o asasineze pe Ioana în somn decât s-o lase pradă rugului, este dintre cele pe care și le-ar dori orice actor de dramă. Pașcu Balaci prelucrează aici o situație tratată cu ani în urmă în ceea ce am putea numi cea mai bună piesă a sa, *Victima și călăul.* Este un text speculativ, rafinat, în care Victima, o Fecioară oarecare, și-a apărat virginitatea cu prețul crimei. Este condamnată la moarte, dar nu poate fi executată decât după ce este violată de un Călău. În aceeași situație se află Fecioara din Orléans doar că, aici, juristul Pașcu Balaci nu mai contează pe fantaziile legislative ale scriitorului, ci invocă o cutumă de pe vremea Impăratului Tiberius care a interzis executarea pedepsei cu moartea a fecioarelor, înainte de li se răpi virginitatea. *Advocatus dei* caută temeiuri documentare cu care să îl combată pe *defensor diaboli.* De fapt, Ioana d'Arc a nimerit, cu inocența ei eroică într-un context politic necunoscut, încălcând o înțelegere secretă dintre francezi și englezi de care puțini au auzit, privind viitoarea unire a celor două regate sub un

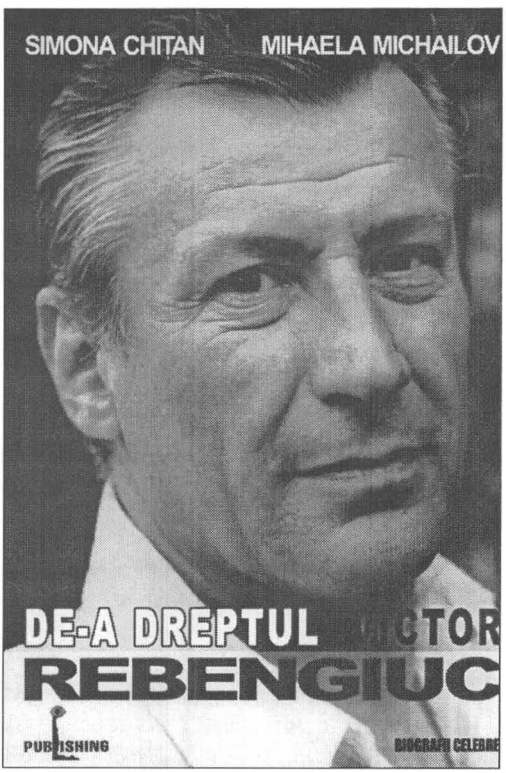
singur sceptru. Din acest motiv, este vândută de burgunzi englezilor pe „câțiva arginți" ca Iisus Hristos de Iuda. Juristul nu îi mai permite nici de data aceasta scriitorului să fantazeze: proiectatul tratat de unire dintre cele două regate se bazează pe „articolul 32 al Tratatului de la Treyes" (sau Troyes?). Așadar, noua dramă, *Ioana d'Arc,* este *Victima și călăul*, amplificată și montată în cadre realist-documentare. Mai mult, *Victima și călăul* este o piesă scurtă și densă, scrisă pentru cunoscători, iar *Ioana d'Arc* este una lungă, dar atrăgătoare pentru lumea care nu caută în literatură idei, ci subiecte palpitante. Nu știm să existe în literatura română un text despre Ioana d'Arc (în afara unui scenariu scris de Mihai Măniuțiu, cu câțiva ani în urmă, pentru Teatrul Național din București), dar piesa lui Balaci este într-adevăr captivantă și timbrul la fel de avântat ca și în cazul istoriei autohtone. Iată-l vorbind pe Contele Warwick, dușmanul neîmpăcat al Ioanei: „Rădăcinile amare ale războiului de o sută de ani între țările noastre trebuia să producă un fruct dulce, mult așteptat și visat. Unirea acestor două țări pe care le desparte doar o gârlă cât o mânecă. Unirea noastră sub un singur sceptru regal și sub o singură coroană glorioasă. Vom fi cel mai puternic regat al Europei și al lumii, vom fi continuatorii marelui Imperiu Roman. Marea Mediterană va fi iarăși o *mare nostrum*". Este același discurs mesianic bine asimilat pe care îl folosește și în trilogia românească. Pașcu Balaci călătorește prin istorie cu desaga pe băț ca Sfântul apostol Petru, nu pentru a împărtăși învățătura lui Hristos, ci pentru a verfifica, în istorie, trăinicia ei. Ce a fost va mai fi, până la sfârșitul sfârșitului. Patimile lui Hristos, primul martir al lumii, de când a început omenirea să numere zilele și anii, vor fi asumate de Ioana d'Arc a francezilor în 1431 și de Horea al românilor, în 1684. Din Munții Apuseni ai lui Horia Rex Daciae, Iisus Hristos trece în Franța secolului Ioanei d'Arc și, de aici, în adăpostul antiatomic din *Euroshima*, o piesă neobișnuită prin amestecul diabolic de tragic și comic. La prima vedere, ar părea o piesă pentru copii, în care personajele se numesc Mister Colt, Herr Siegfried și Monsieur Maginot, pentru că și copiii știu ce este un revolver Colt, cine este Siegfried din *Povestea Niebelungilor* și Linia Maginot din istoria Franței. Simboluri ale războiului, în orice caz. *Euroshima* ar părea o glumă enormă de tip *science fiction,* având ca ipoteză dispariția bătrânei Europe după un atac nuclear. Un grup de indivizi de toate națiile testează un buncăr antiatomic de fabricație americană. Sunt aici șeful misiunii, Mister Colt cu soția , fiica și fratele său cam trăsnit, Mr. Oldfunny, un eșantion german (Herr și Frau Siegfried cu fiul lor Otto,), unul francez (Madame și Monsieur Maginot), un cuplu italian (vedeta Bella cu impresarul Luparini), medici, servitori etc. O nouă corabie a lui Noe pentru europeni. Termenul testului fiind epuizat, echipa trebuie să iasă la suprafață dar, din imagini video rezultă că pământul a devenit un „deșert de cenușă", cum spunea Horia Lovinescu într-o piesă destul de apropiată ca mesaj. Oricâtă religiozitate ar etala, Pașcu Balaci nu este un habotnic. El se îndoiește ca noi toți după principiul „cred, Doamne, ajută necredinței mele". Forma paradoxală de îndoială este *Euroshima*, această comedie a dezastrului în care dramaturgul se amuză copios pe cenușa Europei distruse de războiul nuclear. Dar patetismul întrebării despre existența lui Dumnezeu („îmi vine să plîng trei zile și trei nopți la rând, să-l pot vedea pe Dumnezeu curățind pomii de omizi din grădinile cerului și să-l întreb : de ce măcelul acesta, Doamne? Oare nu s-o fi găsit nici unul dintre noi care să fie curat și să merite să trăiască", strigă Irene) se amestecă într-o succesiune deconcertantă cu cele mai burlești scene și cel mai inspirate replici („n-am reușit încă să aleg între Unchiul Sam și Unchiul Vanea", este doar una dintre ele). Pașcu Balaci îl caută și îl găsește pretutindeni pe Iisus, nu ca El să-i ierte păcatele, ci să dea valoare scrisului.

Maria SÂRBU

Rebengiuc și iubirea pentru arta din sine

„Fluviul" aducerilor-aminte ale omului și actorului Victor Rebengiuc din cartea *De-a dreptul Victor Rebengiuc* (Editura Licentia Publishing) vine să potolească setea unora sau curiozitatea altora de a cunoaște misterul vieții acestui mare interpret al scenei și ecranului. În intenția de a-i creiona portretul artistic, semnatarele cărții – două admiratoare și iubitoare de teatru care se îndeletnicesc cu ale scrisului Simona Chițan și Mihaela Michailov –, au adus, dincolo de întrebările menite să închege acest gen al publicisticii numit interviu, frumoase reflecții și aprecieri ale unor personalități din domeniul teatrului și cinematografiei care l-au cunoscut, i-au urmărit activitatea sau au lucrat cu el. În aproape 50 de ani de scenă (timpul liber din teatru îl dăruia filmului – o mărturie cochetă a actorului), Victor Rebengiuc a surprins și a emoționat generații de regizori, de actori, de cronicari. Ce au avut și ce au mulți dintre ei a spune despre acest magnific domn, a cărui artă scenică purifică ochiul, gândul și sufletul, fiind dătătoare de adevăr, nu se poate aduna într-o carte realizată „în viteză". Sunt mai degrabă chiar însemnele aprecierii.

Cele treisprezece capitole ale cărții întredeschid misterele legate de trăirea lui Victor Rebengiuc. Actorul ni-i prezintă, ca o evocare, pe cei care i-au stat la căpătâiul copilăriei și adolescenței – bunicii, aducându-le iubirea pioasă; pe „uluitoarea" profesoara Aura Buzescu, care l-a „chinuit" pentru a-l face să înțeleagă ce mare artist poate ajunge; pe încântătorul Vlad Mugur, posesorul „pașaportului" pentru Craiova, în care erau înscriși cei ce aveau să alcătuiască „generația de aur"; pe doamna Bulandra, care l-a văzut de la început un viitor astru al teatrului românesc; pe Liviu Ciulei, numindu-l ochiul de care a avut mereu nevoie, pe alți artiști, oameni cărora le-a purtat și le poartă respect. Dar ce poate fi mai verosimil pentru un cititor decât faptul că mari oameni de teatru pun în capul gândului despre Rebengiuc următoarele: „Artistul gladiator" (Valeriu Moisescu), „Un echilibru fantastic" (Ștefan Iordache), „O explozie de vitalitate" (Mihai Măniuțiu), „Barometrul talentului" (Valeria Seciu), „Tăvălugul magic" (Coca Bloos), „Mai mult decât un actor" (George Banu), „O esență rară" (Marina Constantinescu). Sau că Liviu Ciulei vorbește despre „semnul deplinei comunicări", amintindu-și de actorul „contrastelor", că Radu Penciulescu îl vede „cu ochii sufletului", că Lucian Pintilie trăiește împreună cu el „o feerie meritată" după „ani grei și negri", că Andrei Șerban



spune că Rebengiuc „se transformă și nu se transformă", dându-i impresia că rămâne „fidel unui eu interior cinstit", că Yuri Kordonsky susține că Victor Rebengiuc „este viață", că Alexandru Dabija vorbește despre „un om foarte frumos sufletește" sau că Olga Tudorache îi admiră „candoarea nealterată". Convingător e și atunci când cronicari cu experiență folosesc la adresa-i calificative precum „profesionistul", „campionul", „actor seismograf", „modelul". Când foști studenți – încântați în primul rând de omenia sa, de înțelegerea de care au avut parte pe când era rector – și actori tineri care joacă alături de el caută alte aprecieri pe care maestrul le merită din plin. La toate acestea – o încununare, cu ceea ce „e numai iubire". Și vine să o facă soția sa, Mariana Mihuț, și Tudor – urmașul drag, sigur fiind că tristă i-ar fi viața fără vitalitatea „domnului monstru sacru", care i-a făcut „lăptic cu cacao" în fiecare dimineață, aproape 30 de ani.

Textul cărții și o serie de fotografii semnificative vieții sale de om și artist sunt însoțite de un „chip" pe copertă, ale cărui taine ar putea fi descifrate și așa: veșnic întinerit, ripostând răului, minciunii, fățărniciei, lașității, trădării; adept al valorii; susținător al celor nepătați moral. Și în creștet, sintagma „monstru sacru".

Scriam acum un an, când împlinea 70 de ani, că deși marele actor nu-și impune sintagma de monstru sacru, aceasta e la vedere. „E ca o pecete aplicată pe suprafața netedă, curată a unei mari realizări. Pentru Victor Rebengiuc această realizare reprezintă imensa iubire pentru scenă. O iubire neprihănită, fără mofturi, ca o datorie, răsplătit fiind tot prin iubire. I se întoarce iubirea – să fie sigur de asta. Cea a personajelor întruchipate și stoarsă de ochiul și sufletul publicului, apoi păstrată pentru a fi dăruită din nou creatorului ori de câte ori «întâmplările» teatrale se produc. O «întâmplare» teatrală e o fărâmă din credința acestui actor pentru arta ce i-a fost hărăzită".

Din întreaga poveste vorbită desprindem marele adevăr: Victor Rebengiuc a învățat să iubească arta din sine poate înainte de a citi îndemnul reformatorului Konstantin Stanislavski, care în scrierea sa teoretică *Viața mea în artă,* spunea: „Să iubești arta din tine și nu pe tine din artă". Mai desprindem că viața lui este un dor perpetuu de frumos, de perfecțiune.

Irina IONESCU

Nimic din bâlciul cotidian

Am primit ultima carte a lui Sorin Crișan *(Jocul nebunilor,* 142 p., Editura Dacia, Cluj, 2003) la începutul lunii noiembrie a anului trecut și tot de atunci îmi propun să scriu despre ea. Între timp, am ratat termenul de predare pentru luna ianuarie, din această cauză relațiile mele cu redactorul-șef al revistei s-au deteriorat considerabil și, sincer vorbind, nici acum nu știu cum o să termin ceea ce scriu.

Două lucruri m-au ținut și mă țin în continuare pe loc: admirația pe care i-o port lui Sorin Crișan și neprofesionalismul cu care, în general, se practică la noi jurnalismul cultural și – uneori – chiar critica de teatru. Cu atât mai mult cu cât, încă privesc lucrurile din interior.

Inițial, mi-am început articolul foarte agresiv. Scriam, sub impresia festivalurilor de sfârșit de an, în plină desfășurare atunci, că Sorin Crișan este unul dintre puținii, din ce în ce mai puținii oameni de teatru pe care încă îi admir pentru că nu se

înghesuie să facă parte din toate comitetele de selecție/organizare/jurizare, nu îl interesează mișcările de culise ale pionilor teatrali, nu semnează regii artistice pentru tot felul de șușe cu pretenții, nu conduce ateliere de critică teatrală, chiar dacă el ar avea – într-adevăr – ce spune la un astfel de atelier. Apoi, mi-am dat seama că, în nici un caz, nu-l pot pune în discuție alături de amatorii veleitari.

Am preferat astfel să aștept, să-mi schimb revolta pe o comodă acceptare și să rămân cu iluzia că merg înainte. N-am reușit și nu pot să o fac nici acum.

Încerc totuși, în spiritul cărții, *să mă schimb* și să mă distanțez de toate *bâlciurile* în care m-am complăcut sau cu care m-am confundat, de-a lungul anilor.

În contextul dat, *Jocul nebunilor* mi se pare o lectură obligatorie, o carte esențială, care, deși nu a fost lansată cu surle și trâmbițe, ar trebui să intre măcar în cursa pentru premiile anuale de specialitate. Este o apariție editorială care nu re-publică colaje de texte, cronici sau interviuri, fiind fascinată de principiile fundamentale ale teatralității și de teatralizarea propriului destin.

Un volum de studii culturale pentru fondarea unui spațiu extrem de important, – *theatrum interioris*, spațiu desconsiderat și nedecorat – de cele mai multe ori – din cauza ignoranței și a autosuficienței cotidiene. Forță simbolică, putere taumaturgică și de metamorfozare. Acte teatrale autentice. Sacralitate. Personaje arhetipale și modele culturale. Un labirint cu fire întinse de teatrologie, estetică, semiotică și antropologie culturală, la capătul căruia încep să se ivească auto-descoperirile cele mai secrete. O călătorie inițiatică, în fapt, deghizată cu o ironie socratică de cea mai fină calitate, într-o serie de serioase studii teoretice despre... spectacol și spectacole.

Ioana ANGHEL

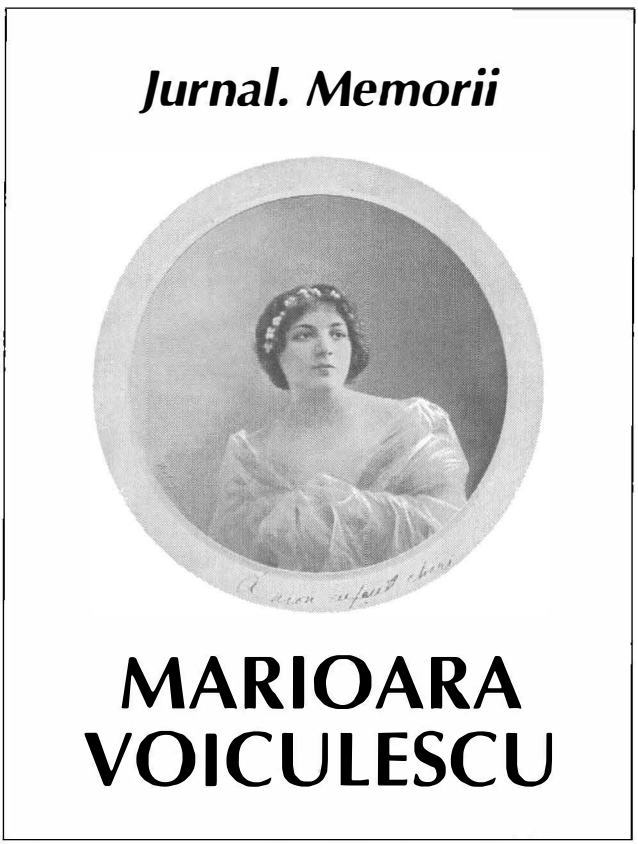
O poveste a teatrului românesc

Ca orice demers critic, și cel în ceea ce privește analiza unei cărți ar trebui să fie cât mai obiectiv cu putință. E însă greu să păstrezi distanța atunci când este vorba de o carte de memorii, prin definiție un demers literar subiectiv. Și în special când este vorba de „povestea" vieții Marioarei Voiculescu, un om guvernat de pasiune și iubire pentru teatru și pentru oameni.

Am numit „poveste" cartea editată de *Fundația Camil Petrescu* și revista *Teatrul Azi* nu din dorința de a realiza o figură de stil, ci pur și simplu din nevoia de a exprima cât mai exact sentimentul ce mi l-a transmis istorisirea propriei vieți de către Marioara Voiculescu, existență ce a reprezentat o trecere prin lume aproape ireală, cu suișuri până la cer și coborâșuri până în străfundurile durerii și nefericirii. Ireală prin cariera fabuloasă a actriței, începută la paisprezece ani și terminată nepermis de timpuriu, prin viața turbulentă pe care a trăit-o, între dragostea aproape nenaturală pentru copilul său (adus pe lume la nici 17 ani) și teatrul ca scenă pentru actriță și regizoare, ca instituție înființată și guvernată de ea însăși, ca sursă de averi fabuloase câștigate și pierdute, ca pasager în Orient-Expres-ul interbelic București–Paris și retur, ireală prin frumusețea și farmecul feminin subjugator atât pentru public cât și pentru colegi de breaslă.

Obsedată de ideea dispariției – nu atât fizice, cât de uitarea ce se așterne peste existența unui creator după dispariția sa – Marioara Voiculescu a scris de-a lungul anilor, între două turnee, între un mare succes și dispariția cuiva drag, crâmpeie de gânduri, de fapte, de trăiri, cu bucurie dar mai ales printre lacrimi și suspine. A scris – pentru a le-o lăsa celor ce vin după – povestea unei vieți dedicate scenei și oamenilor. Și deși a scris cu gândul că într-o bună zi memoriile îi vor fi publicate, nu a alterat nimic din ceea ce a simțit și a vrut să exprime, nu așa cum de multe ori se întâmplă cu jurnalele și memoriile în care autorii aplică o fină cenzură paginilor redactate. Nu s-a jenat să povestească despre victoriile artistice sau despre pasiunile sentimentale, nu a ascuns sila provocată de oportunism, răutate și egoism, a iubit scena și marii artiști pe care i-a întâlnnit și a disprețuit micimea sufletească, lipsa de talent și de generozitate a celor ce au înconjurat-o. „În cariera mea și în viața mea niciodată nu am vorbit nici de mine, nici de succesele mele. Aceste rânduri vor fi citite poate de oameni care nu m-au cunoscut – și nu mă vor crede, dar cei din timpul meu sigur vor înțelege".

Așa cum și-a dorit, *jurnalul* și *memoriile* sale sunt un îndrumar pentru oricine visează să calce pe o scenă; nu e vorba însă de lecții de actorie, ci de un exemplu real de cum trebuie construită o carieră autentică și despre cum trebuie să trăiești în teatru: ce gânduri și sentimente să te guverneze, câtă tărie de caracter, voință, sudoare și dragoste trebuie să ai și să dăruiești celor din jur și mai ales publicului. „Povestea" vieții Marioarei Voiculescu nu rămâne însă interesantă și fascinantă doar pentru slujitorii scenei, ea constituie, în același timp, un roman incitant despre lumea interbelică și postbelică a teatrului, un roman despre tipuri și tipologii umane, o radiografie a societății românești cu defectele și calitățile ei, cu istoria tulburătoare a primei jumătăți a secolului trecut.



Această primă ediție a Jurnalului și memoriilor Marioarei Voiculescu, realizată cu multă dragoste și pasiune de Florica Ichim și Oana Borș, în *Galeria Teatrului Românesc,* „deschisă" de revista *Teatrul azi,* reprezintă o epocă a scenei românești prea repede și ușor dată uitării, oferind totodată o feerică întâlnire cu mai mult decît o actriță, cu un personaj principal al teatrului nostru. Nu pot încheia fără a da un scurt citat din finalul cărții, ce m-a impresionat mult prea puternic pentru a-l lăsa nepomenit la capătul acestor rânduri: „... Nu știu să urăsc și nu am știut niciodată. Am iertat tot – și mai mult încă – am uitat tot, și de multă vreme. Azi, sufletul îmi este pur și luminos

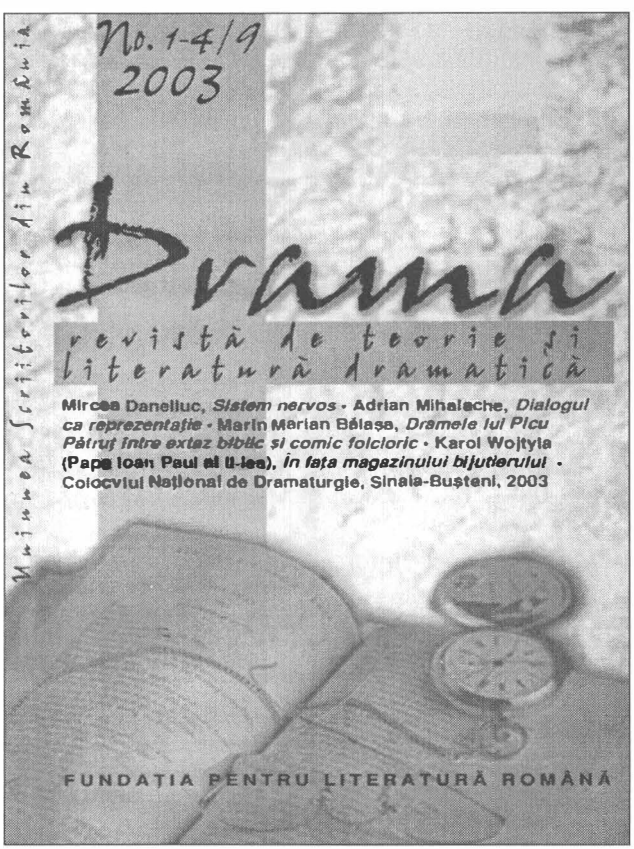
ca al unui copil. Ceea ce însă nu pot uita (și îi rog și pe ceilalți) e că, în afară de a fi mamă, nu am fost decât artistă. Mi-am adorat țara și nu am vrut să o părăsesc niciodată..." (din capitolul „Ultimele dorințe").

Corina HERGHELEGIU

„Drama"

Numărul 1–4/2003 din revista *Drama*, editată de Uniunea Scriitorilor din România, cuprinde, așa cum ne-a obișnuit deja, un material bogat și variat, atingând sectoarele esențiale ale dramaturgiei, atât ca literatură cât și ca bază a spectacolului de teatru. Mircea Ghițulescu ne aduce în prim plan *Lumea dionisiacă a lui Mircea Daneliuc,* prezentând astfel scenariul cinematografic *Sistemul nervos,* după romanul *Marilene* al acestui cunoscut regizor, publicat în revistă.

La capitolul „Cronica ideilor dramatice", Adrian Mihalache ne vorbește despre *Dialogul ca reprezentație*, Ovidiu Lazăr despre *Dramaturgia cehoviană, un spital al lumii*, Marin Marian Bălașa despre *Dramele lui Picu Pătruț: între extaz biblic și comic folcloric,* iar Zoltan Schapira despre *Realismul paralel în teatrul lui Lars Noren.*


No. 1-4/9
2003
Drama
revistă de teorie și literatură dramatică
Mircea Daneliuc, Sistem nervos · Adrian Mihalache, Dialogul ca reprezentație · Marin Marian Bălașa, Dramele lui Picu Pătruț între extaz biblic și comic folcloric · Karol Wojtyla (Papa Ioan Paul al II-lea), În fața magazinului bijutierului · Colocviul Național de Dramaturgie, Sinaia-Bușteni, 2003
Uniunea Scriitorilor din România
FUNDAȚIA PENTRU LITERATURĂ ROMÂNĂ

Rubrica următoare, „Cartea de Teatru", este asigurată de Mircea Ghițulescu, Adina Șandra, Cătălina Panaitescu, Irina Budeanu și Mariana Criș.

Sub titlul „Teatrul religios", Nicolae Mareș face un interesant portret al lui „Karoll Wojtila-Actor, dramaturg și exeget teatral" (devenit Papa Ioan Paul al II-lea), autor al piesei: *În fața magazinului bijutierului,* al cărei text îl putem citi în paginile revistei.

Din sumar mai amintim capitolele: „Cronica ideilor dramatice", „Interferențe", „Teatrul amintirii" „Interpretări", „De la text la spectacol", „Atelierul european de traduceri", „Clubul Teatrelor Naționale din Europa de Sud-Est", „Colocviul Național de Dramaturgie, Sinaia-Bușteni, iunie 2003", „Dosar teatral".

Ultimul capitol din revistă ne informează despre cele mai importante evenimente ale activității Uniunii Scriitorilor din România.

CALENDAR TEATRAL

MARTIE

1 martie – Cu 60 de ani în urmă, avea loc la Teatrul Alhambra premiera piesei ***Steaua fără nume*** de Mihail Sebastian, în regia lui Soare Z. Soare. Din cauza prevederilor legislative antisemite din epocă, textul apare pe afiș – cu complicitatea prietenilor din teatru – sub semnătura lui Victor Minea. În rolul Monei evoluează Maria Mohor, iar Radu Beligan îi dă viață, cu expresivitate și fină inteligență, profesorului Miroiu. Tablou al mediocrității provinciale, dar și al elanurilor care clocotesc sub aparențe anodine, comedia lirică a lui Sebastian cucerește publicul și critica, începându-și acum îndelungata carieră scenică.

5 martie – Centenarul nașterii lui **Haig Acterian** (mort pe front, în august 1943), o prezență aparte în peisajul teatral din epocă. A debutat ca actor, jucând între 1926–1928 roluri de mai mică însemnătate la Teatrul Regina Maria. Adevărata sa vocație este însă arta regizorală, pentru care se pregătește la un seminar condus de Max Reinhardt, în Berlin. Reîntors în țară, montează vreo 12 piese la teatrele „Regina Maria" și „Maria Ventura", primind elogii pentru *Călătoria din urmă* de R.C. Sheriff (1930) – un spectacol de mare dramatism, realizat cu mijloace austere. Cariera de regizor, începută promițător, se sfârșește însă în 1934: împrejurările, dar și firea-i puțin maleabilă, vor face din Acterian un talent irosit – cel puțin pentru scenă. În schimb, își expune concepțiile în articole incitante și contribuie la dezvoltarea teatrologiei cu volumele *Pretexte pentru o dramaturgie românească, Gordon Craig și ideea în teatru, Shakespeare, Molière.* Prietenia cu Gordon Craig, închegată în Italia, în 1934, va exercita o anume influență asupra gândirii sale estetice. În scurta perioadă a dictaturii legionare (septembrie 1940–ianuarie 1941), convingerile politice îl propulsează în funcția de director al Teatrului Național din București, pentru ca ulterior să ajungă în închisoare. Dincolo de biografie, marcată de vremurile tulburi, reținem din moștenirea aristică a lui Haig Acterian pasiunea ardentă pentru teatru, exigența spiritualizării artei scenice, accentul pe rigoarea profesională, interesul maxim pentru tendințele noi din arta europeană.

14 martie – Împlinește 75 de ani **Iurie Darie,** o prezență tonică în galeria celor mai iubiți actori de teatru și film. A debutat în 1952 la Studioul Actorului de film „C.I. Nottara", iar din 1960 a făcut parte din trupa Teatrului de Comedie. Joacă în numeroase filme, printre care *Directorul nostru, S-a furat o bombă, Dragoste la zero grade, B.D. intră în acțiune, Atunci i-am condamnat pe toți la moarte, Cantemir.* Pe scenă, se afirmă în roluri de june-prim din repertoriul clasic și modern. Iurie Darie si-a păstrat nealterate de-a lungul anilor candoarea, spontaneitatea și eleganța, interpretând cu farmec partituri variate. A fost Dorante în *Burghezul gentilom,* Șoimu *în Prietena mea Pix de V.Em.* Galan, Învățătorul în *Umbra* de Evgheni Șvarț, Hector în memorabilul spectacol cu *Troilus și Cresida,* Grig în musicalul *Alcor și Mona,* Fifi în *Fata morgana* de D. Solomon, Rică Venturiano în *O noapte furtunoasa,* Don Pedro în *Noaptea la Madrid* de Calderon, Al 12-lea jurat în *12 oameni furioși,* Hackle în *Peținoarea* de T. Wilder, un scânteietor Don Juan în capodopera lui Molière, Prietenul în *Există nervi* de M. Sorescu, Nelkin în *Procesul* de Suhovo-Kobîlin, Actorul în *Misterul Agamemnon* de I. Naghiu etc.

17 martie – Împlinește 60 de ani teatrologul și dramaturgul **Paul Cornel Chitic.**

28 martie – Se împlinesc 10 ani de la trecerea în neființă a lui **Eugen Ionescu** (n. 13/26 noiembrie 1909).

Daniela GHEORGHE, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu"

INFO UNITER

1. La data de 27 ianuarie 2004, UNITER a organizat o conferință de presă de prezentare a proiectelor „Casa Artistului" și Campania Națională „Artiștii pentru artiști" pentru a răspunde public acuzațiilor indirecte aduse acestor proiecte de către domnul Ion Antonescu, Secretar de Stat în Ministerul Culturii și Cultelor prin emiterea unei circulare adresată tuturor instituțiilor de spectacol.

Deși a confirmat participarea, domnul Secretar de Stat nu a fost prezent.

În cadrul conferinței de presă, reprezentanții Uniunii au făcut publică dorința de dialog cu Ministerul Culturii și Cultelor și au solicitat o audiență domnului Ministru Răzvan Theodorescu.

Deoarece nici în cadrul acestei întâlniri nu s-a conturat ideea unei reparații a imaginii UNITER, grav prejudiciată de acuzațiile nefondate lansate de către domnul Ion Antonescu, Senatul UNITER a inițiat un amplu demers prin care semnalizează atacul la adresa societății civile prin nerespectarea legii de către organismele statului. De asemenea, demersul inițiat de UNITER vizează și reparația necesară de imagine a acestui organism, grav prejudiciată de acuzațiile lansate, precum și demisia / demiterea domnului Secretar de Stat Ion Antonescu. În acest sens, Senatul UNITER a trimis o scrisoare domnului Prim-Ministru Adrian Năstase, în care solicită demiterea / demisia domnului Ion Antonescu, pe care o trimitem spre publicare. De asemenea, a fost sesizată comunitatea organizațiilor neguvernamentale, Delegația Comisiei Europene la București, Comisiile de Cultură, Artă și Mijloace de Informare în Masă din cadrul Senatului și Camerei Deputaților.

2. Pregătiri pentru Gala Premiilor Uniter și Campania Națională „Artiștii pentru artiști". Ediția a XII-a a Galei Premiilor UNITER are loc în data de 5 aprilie 2004. Juriul de nominalizări, alcătuit din criticii de teatru Alice Georgescu, Lena Boiangiu, Mircea M. Morariu, urmează să își prezinte opțiunea la începutul lunii martie. În paralel, au loc pregătiri pentru organizarea Galei și obținerea finanțărilor. Campania Națională „Artiștii pentru Artiști" se desfășoară în perioada 18 martie –18 aprilie 2004. Au început pregătirile pentru organizarea Campaniei pe toate segmentele.

3. Întâlniri la UNITER. Marți, 27 ianuarie 2004 a avut loc prima întâlnire din acest an a Saloanelor Culturale coordonate de doamna Sorana Coroamă Stanca. A fost o seară de muzică și poezie, organizată împreună cu Muzeul Național „George Enescu", sub genericul „Orizont și înălțime". Invitații Întâlnirii au fost: pianista Ilinca Dumitrescu, actrița Simona Bondoc și fagotistul Vasile Macovei.

Luni, 9 februarie, în cadrul unei întâlniri în familia teatrului, a fost prezentat volumul *Fereastra de la Veneția* de Silvia Kerim, în prezența invitatului de onoare, maestrul Liviu Ciulei. Au participat artiști, prieteni ai autoarei și, în egală măsură, „personaje" din volumul ce reprezintă o caldă evocare a unor ani și persoane întâlnite, un jurnal al unor momente peste care nu se așterne tăcerea. Volumul, ajuns acum la a treia ediție și publicat de Editura Minerva, se găsește deja în librării.

Stimate Domnule Prim-Ministru,

Ne adresăm dumneavoastră în calitatea pe care o aveți de lider al unui partid social-democrat și Prim-Ministru al Guvernului României, în speranța că veți lua măsurile care se impun în situația fără precedent creată de Secretarul de Stat în Ministerul Culturii și Cultelor, domnul Ion Antonescu.

La data de 09.01.2004, domnului Secretar de Stat expediază, în calitatea oficială pe care o deține, o circulară spre toate instituțiile teatrale din țară, indiferent de subordonarea

lor administrativă, prin care informează în fals asupra activității financiare și de programe ale UNITER-ului cerând ca aceste instituții să acționeze solidar cu el pentru analiza „suspectei tăceri" a UNITER referitoare la proiectele „Artiștii pentru artiști" și „Casa Artiștilor".

Lăsând la o parte acuzele lipsite de orice temei, vă informăm după cum urmează:

1. UNITER nu a fost solicitată să furnizeze informațiile cerute de domnul Ion Antonescu instituțiilor menționate.

2. UNITER nu a ridicat niciodată până acum nici cele 3 000 milioane lei decise prin HG 1210/07.12.2000 din Fondul de Solidaritate, nici cele 1 500 milioane lei promise verbal de domnul Primar General Traian Băsescu pe scena Teatrului Național „I.L.Caragiale", cu ocazia Galei UNITER 2002, gest care nu a fost urmat de o hotărâre de consiliu a Primăriei Municipiului București.

Automat, și calculele dobânzii „capitalizate" aferente sunt diversiuni ale domnului Ion Antonescu, având ca scop inducerea ideii de gestiune frauduloasă a unor sume care n-au fost niciodată dobândite și care, în plus, nu pot fi purtătoare de dobândă capitalizată, conform legii.

Cu alte cuvinte, se insinuează că UNITER a primit bani publici pe care i-a cheltuit ilegal. Fals și acuzație gravă, fără temei.

3. Lipsa de transparență invocată este o altă manevră – aparent inocentă de a denigra public activitatea UNITER.

Din anul 2000, UNITER obține calitatea de instituție de utilitate publică prin HG 746/31.08.2000 pe baza unui dosar complet de activitate depus la Ministerul Culturii, avizat de celelalte Ministere și de Secretariatul General al Guvernului.

UNITER, conform legii, a prezentat și prezintă anual Ministerului Culturii și Cultelor rapoarte de activitate – bilanțuri, care automat sunt publicate în extras și în Monitorul Oficial.

4. La Campania Națională „Artiștii pentru artiști" ați participat personal printr-o donație de 50 000 000 lei, convins fiind, suntem siguri, de onorabilitatea gestului comunității teatrale. Pe de altă parte, nu există nici un temei legal și moral de a face publice numele și chipurile celor mai amărâți și bolnavi colegi ai noștri. Senatul UNITER, directorii de teatre care au înaintat dosarele celor disperați, Comisia de cenzori și Comisia Socială a Uniunii sunt la curent cu toate detaliile contabile ale programului.

5. Viitoarea „Casă a artiștilor pensionari", mai precis Azilul-Club pentru ei, va fi gata atunci când Senatul UNITER, autoritatea supremă în cadrul asociației noastre, va aproba definitiv proiectul care a fost modificat până acum de trei ori la cererea membrilor lui.

HG 990/02.12.1999 nu impune o limită de timp pentru construcție, ci numai perioada folosinței gratuite a terenului și temeiul ei juridic.

Domnule Prim Ministru,

UNITER este binecunoscută în peisajul cultural românesc. Este membră ANUC (Alianța Națională a Uniunilor de Creatori), a ECA (Consiliul European al Artelor), a IETM (Întâlnirea Informală a Teatrelor din Europa), a EFAH (Forumul European pentru Arte și Patrimoniu).

A ocupat și ocupă un loc în Rețeaua Organizațiilor Neguvernamentale Europene și este membră prin „Departamentul cultură, sport, educație" în Consiliul Europei.

Are o prezență continuă la toate manifestările majore ale Teatrului Românesc în țară și străinătate. Are statut de organizație neguvernamentală, autonomă și se supune legilor asocierii și celor care guvernează Societatea Civilă.

Ministerul Culturii și Cultelor și demnitarii săi nu au autoritate administrativă asupra acestor organisme asociative. A încheiat însă protocoale de colaborare cu UNITER și, în plus, este partener chiar la programul „Artiștii pentru artiști".

Demersurile domnului Ion Antonescu au caracter calomnios, dăunător, creând un precedent periculos la nivelul relațiilor între Societatea Civilă și Ministerul Culturii și Cultelor atunci când scrie:

„După ce veți primi aceste date, ***vă rugăm să ni le comunicați pentru a le putea centraliza și pentru a efectua o analiză pe fond*** *privind modul de folosire a sumelor primite ca urmare a celor două proiecte lansate de UNITER pentru colectare de fonduri, urmând ca întreaga situație să fie adusă la cunoștința opiniei publice și totodată,* ***să ne unim eforturile pentru ca proiectul „CASA ARTIȘTILOR PENSIONARI" să prindă viață.***" (citat)

În acest moment, UNITER are o imagine prejudiciată grav de atitudinea unui demnitar al Guvernului României.

Cum nu a răspuns invitației de a participa împreună la o dezbatere publică a chestiunii în ziua de 27 ianuarie a.c., am solicitat domnului Ministru Răzvan Theodorescu o întâlnire oficială. Nici aici domnul Ion Antonescu nu a dat explicații, amenințând cu darea în judecată și câștigarea ei sigură părăsind biroul Ministrului. vociferând și trântind ușa.

În consecință, credem că orice tip de reparație morală a fost anulat.

Intenționăm să sesizăm forurile internaționale asociate cu UNITER, Comisiile de Cultură ale Camerelor, Comunitatea Organizațiilor Neguvernamentale din România și Delegația Uniunii Europene la București privind încălcarea gravă a democrației și raporturilor cu Societatea Civilă a unui demnitar din Guvernul României.

Domnule Prim Ministru,

În cazul în speță, după ce au fost epuizate toate căile amiabile posibile rămâne un singur gest reparatoriu:

Demisia sau demiterea din funcția de Secretar de Stat la Ministerul Culturii și Cultelor a domnului Ion Antonescu pentru abuz de autoritate, încălcarea autonomiei și afectarea imaginii publice a unei Organizații Neguvernamentale.

În așteptarea răspunsului la memoriul nostru, vă rugăm să țineți seama de necesitatea unei vieți culturale normale într-o lume pe care și Dumneavoastră, ne închipuim, o doriți liberă și democratică.

În acest moment suntem încă departe de acest ideal. Și nu credem că Guvernul României prin unii din oamenii săi se poate opune mersului firesc al istoriei.

Vă cerem să îl îndepărtați pe domnul Ion Antonescu din demnitatea pe care nu o onorează și să numiți în funcție un autentic om de cultură cu competență în domeniul integrării europene, atâta vreme cât parteneriatul între Administrația Publică și Societatea Civilă constituie o prioritate a Construcției Europene.

Cu toată considerația,

Senatul UNITER: Ion Caramitru, Cornel Todea, Irina Petrescu, Emil Boroghină, Mariana Mihuț, Ilinca Tomoroveanu, Ludmila Patlanjoglu, Marina Constantinescu, Cristina Modreanu, Sanda Manu, Mircea Rusu, Dragoș Buhagiar, Corneliu Dan Borcia, Victor Ioan Frunză, Adriana Grand, Ștefan Iordănescu, Victor Scoradeț, Nina Brumușilă, Demeter Andras Istvan, Theodora Herghelegiu, Aura Corbeanu.

Comisia de cenzori: Victor Rebengiuc, Nicolae Scarlat, Zeno Fodor

Președinte
ION CARAMITRU

Vicepreședinte
CORNEL TODEA

P.S. Anexăm acestui memoriu circulara domnului Ion Antonescu, statutul UNITER și dosarul declarațiilor de presă pe acest subiect.

(P) Teatrul de Comedie se recomandă

În istoria spectacologiei românești există câteva producții de seamă precum *Troilus și Cresida*, *Umbra* și *Capul de rățoi* ale lui David Esrig, *Prețul* lui Ion Cojar, *Fuga* Cătălinei Buzoianu, *Rinocerii* și seria Cehov montate de Lucian Giurchescu, spectacole care au dus numele României peste hotare. Acestea, și multe altele, au căpătat viață datorită unei trupe de actori formată în 1961 de Radu Beligan. Aici au jucat Nineta Gusti, Sanda Toma, Gheorghe Dinică, Amza Pellea, Nicolae Gărdescu, Vasilica Tastaman, Iurie Darie, Tamara Buciuceanu Botez, Marin Moraru, Ștefan Ciubotărașu, Ștefan Tapalagă, Mircea Albulescu, Aurel Giurumia.

Poate fi deranjantă o astfel de enumerare, însă ea vorbește în foarte puține cuvinte despre Teatrul de Comedie, despre un teatru care a însemnat foarte mult pentru perioada anilor '60–'70 ca apoi, din motive politice sau manageriale, să intre într-o lungă perioadă de tăcere până la începutul stagiunii 2002-2003, atunci când a venit la direcție George Mihăiță.

A fost o stagiune plină de evenimente. Începând cu Săptămâna Mălăele (23–29 septembrie 2002), când publicul a redescoperit drumul spre Teatrul de Comedie, și continuând cu o serie de premiere ce s-au bucurat atât de aprecierea oamenilor de teatru, dar mai ales a publicului larg care acum umple sălile seară de seară. Au avut loc premierele *Țara lui Abuliu* după *Cele două privighetori* de Dumitru Solomon, regia Horațiu Mălăele, *...Escu* de Tudor Mușatescu, regia Alexandru Dabija, și *A douăsprezecea noapte* de William Shakespeare, regia Gelu Colceag.

Un alt eveniment foarte important a fost și inaugurarea unei a doua săli de spectacol în care se montează spectacole tip studio.

Anul trecut a avut loc prima ediție a Festivalului de Comedie Românească ce își propune și în cadrul celei de-a doua ediții (18–25 aprilie a.c), să promoveze dramaturgia românească și să dea un imbold producătorilor de spectacole ce ar trebui să se apropie cu mai multă atenție de textele românești.

Stagiunea 2003–2004 a început mai târziu. Cu ajutorul Primăriei Municipiului București, s-a renovat sala mare a teatrului care, din luna ianuarie, își primește spectatorii într-un spațiu arhitectural foarte modern.

Într-o sală renovată și, de asemenea, cu un nou spațiu de joc în Sala Studio, a început seria evenimentelor. Premiera de deschidere a acestei stagiuni a fost *Marlene* de Pam Gems în traducerea Antoanetei Ralian, regia Cătălina Buzoianu, cu Emilia Popescu și Aurora Leonte. Prezența pe scenă a Emiliei Popescu, semnătura regizorală a Cătălinei Buzoianu, muzica live, expoziția cu imagini din viața lui Marlene Dietrich (venită de la Muzeul de Film din Berlin) au făcut din acest spectacol un eveniment peste care publicul amator de teatru nu poate să treacă.

Următoarea premieră în sala mare este *Audiția* de Aleksandr Galin, în regia lui Mircea Cornișteanu, tablou al vieții femeii din Rusia și de oriunde din altă țară din celebrul și umilitorul bloc comunist din care am făcut și noi parte.

În luna aprilie va avea loc premiera oficială a spectacolului *Poker* de Adrian Lustig, regia Alexandru Tocilescu care ne duce tot într-o teribilă actualitate politică, de astă dată cu personaje specific dâmbovițene.

Ultima premieră a acestei stagiuni este *Chirița of Bârzoieni*, o adaptare făcută de regizoarea Iarina Demian după Vasile Alecsandri. Un spectacol cu un succes de casa garantat, construit într-o manieră inedită, cu o Chiriță interpretată de Emilia Popescu, cu cuplete muzicale semnate de Vama Veche.

Sala Studio s-a deschis cu *Lady Di* de Tomislav Zajec, regia Andreea Vulpe. Un spectacol despre refugiul găsit în personalitatea excesiv mediatizatei Lady Di de către un mecanic auto în încercarea sa de a scăpa de realitatea apăsătoare.

Cum suntem în plin an Cehov, marcăm cei o sută de ani de la nașterea dramaturgului cu spectacolul semnat de Horațiu Mălăele, o adaptare după *Ursul* și *Cerere în căsătorie,* a cărui premieră are loc pe 19 martie. Un spectacol inedit despre instituția căsătoriei, despre femeie și bărbat.

Până la sfârșitul acestei stagiuni, Sala Studio va găzdui premiera piesei *Iarna* de Jon Fosse în regia lui Felix Alexa, *Actorul* de Cristian Juncu, regia Gelu Colceag și *Fata din mătase artificială* de *Irmgard Keun*, regia Vlad Massaci, *O, ce zile frumoase* de Samuel Beckett, regia Tompa Gabor.

Un teatru în plină ascensiune. Un teatru care renaște după o nedreaptă tăcere. O stagiune la înălțime. Spectacole care vă îndeamnă să fiți alături de noi.

George Mihăiță, Vladimir Găitan, Ion Lucian, Virginia Mirea, Iarina Demian, Gabriela Popescu, Emilia Popescu, Dorina Chiriac, Aurora Leonte, Mihaela Teleoacă, Delia Nartea, Delia Seceleanu, Mirela Oprișor, Laura Crețu, Eugen Racoți, Dumitru Chesa, Gheorghe Dănilă, Florin Anton, Ion Chelaru, Doru Ana, Gheorghe Șimonca, George Ivașcu, Șerban Georgevici, Alexandru Pop, Marius Florea Vizante, Valentin Teodosiu, Tudor Chirilă, Ștefan Bănică jr. vă așteaptă seară de seară la spectacolele Teatrului de Comedie.

Claudia NEDELCU

Foto: Florin Biolan

Emilia POPESCU
în *Marlene Dietrich*
de Pam Gems.
Regia: Cătălina Buzoianu

Tudor CHIRILĂ, Ștefan BĂNICĂ jr. și Dorina CHIRIAC în
A douăsprezecea noapte de Shakespeare. Regia: Gelu Colceag.

Bani din cer de Ray Cooney. Regia: Horațiu Mălăele.

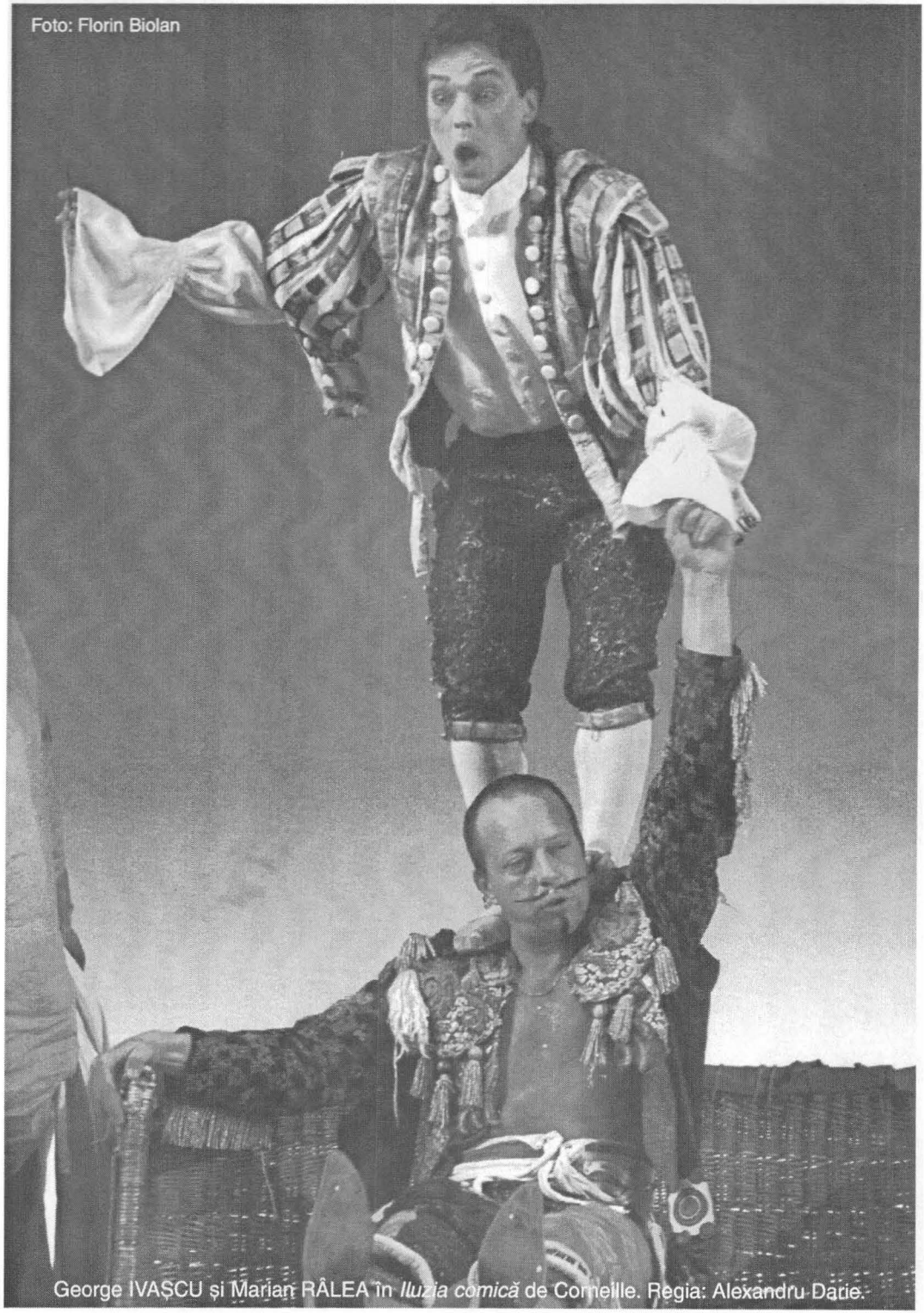
Pălăria de Labiche. Regia: Horațiu Mălăele.

Țara lui Abuliu după *Cele două privighetori* de Dumitru Solomon. Regia: Horațiu Mălăele.

Emilia POPESCU
în *Marlene Dietrich*
de Pam Gems.

Emilia POPESCU
în *Marlene Dietrich*
de Pam Gems.

Foto: Florin Biolan



George IVAȘCU și Marian RÂLEA în *Iluzia comică* de Corneille. Regia: Alexandru Darie.

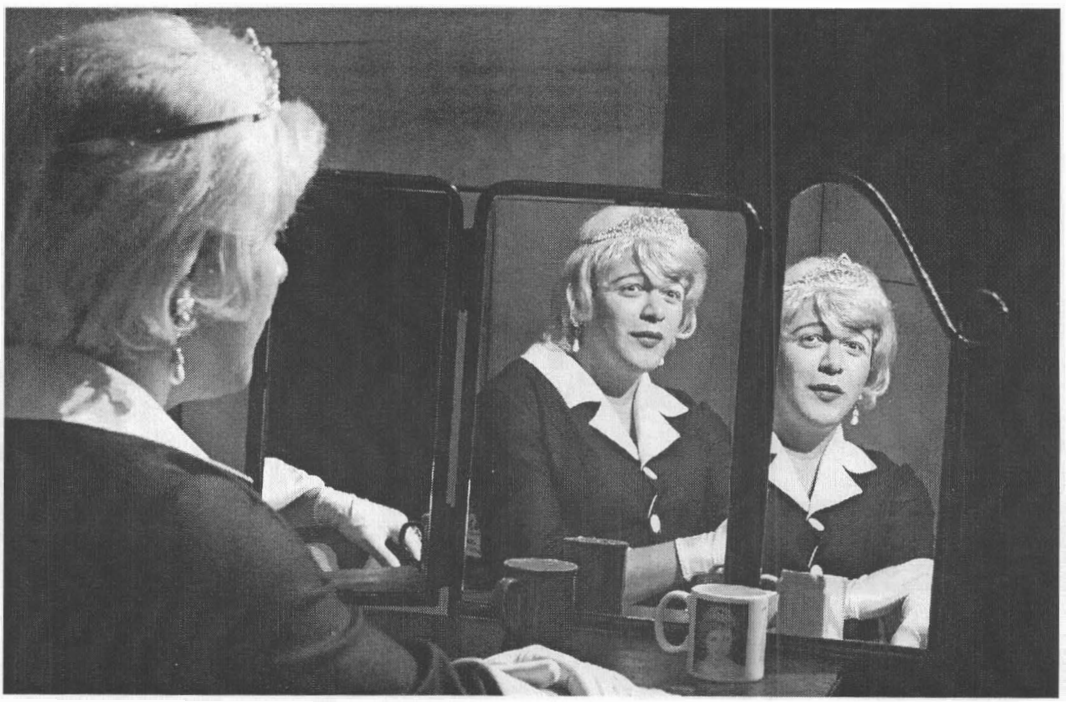
Aurora LEONTE
în *Marlene Dietrich* de Pam Gems.

Foto: Florin Biolan

Gabriela POPESCU în *Escu...* de Tudor Mușatescu. Regia: Alexandru Dabija

Mihaela TELEOACĂ și Sandu POP în *Lady Di* de Tomislav Zajec. Regia: Andreea Vulpe.

Sandu POP în *Lady Di* de Tomislav Zajec.



Mihaela TELEOACĂ, Vladimir GĂITAN, Delia NARTEA
în *Escu...* de Tudor Mușatescu. Regia: Alexandru Dabija.

Tudor CHIRILĂ și Șerban CELEA în *Iluzia comică* de Corneille. Regia: Alexandru Darie.

Să nu vă lipsească din bibliotecă
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC“
din care au apărut:
***La vorbă cu* VLAD MUGUR**
(interviu de Florica Ichim)
***Ursit scenei:* MIHAI POPESCU**
de Margareta Andreescu
***El, vizionarul:* AURELIU MANEA**
***Un personaj tainic:* ELIZA PETRĂCHESCU**
de Mihaela Tonitza-Iordache
***Un cavaler fără iluzii:* PETRE SAVA BĂLEANU**
de Constantin Paraschivescu
***O viață în sute de roluri:* MARGARETA BACIU**
de Sorina Bălănescu
***Histrion de cursă lungă:* GHEORGHE DINICĂ**
de Constantin Paraschivescu
***Cercul de aur* de MIHAI MĂNIUȚIU**
MARIOARA VOICULESCU – *Jurnal. Memorii*
DAN MICU – *Un destin spulberat* de Doina Papp
VASILE COSMA – *Actor sub zodia Shakespeare*
de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu
***Conversație în șase acte cu* TOMPA GÁBOR**
(interviu de Florica Ichim)

Volumele pot fi procurate în teatre,
la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE,
la sediul UNITER, Librăriile NOI și CĂRTUREȘTI ș.a.,
precum și la telefonul redacției (326 17 76).

Costul unui abonament anual la revista **„TEATRUL AZI“**
este de 300.000 lei, iar întregul set de 12 cărți
poate fi procurat cu doar 1.200.000 lei.

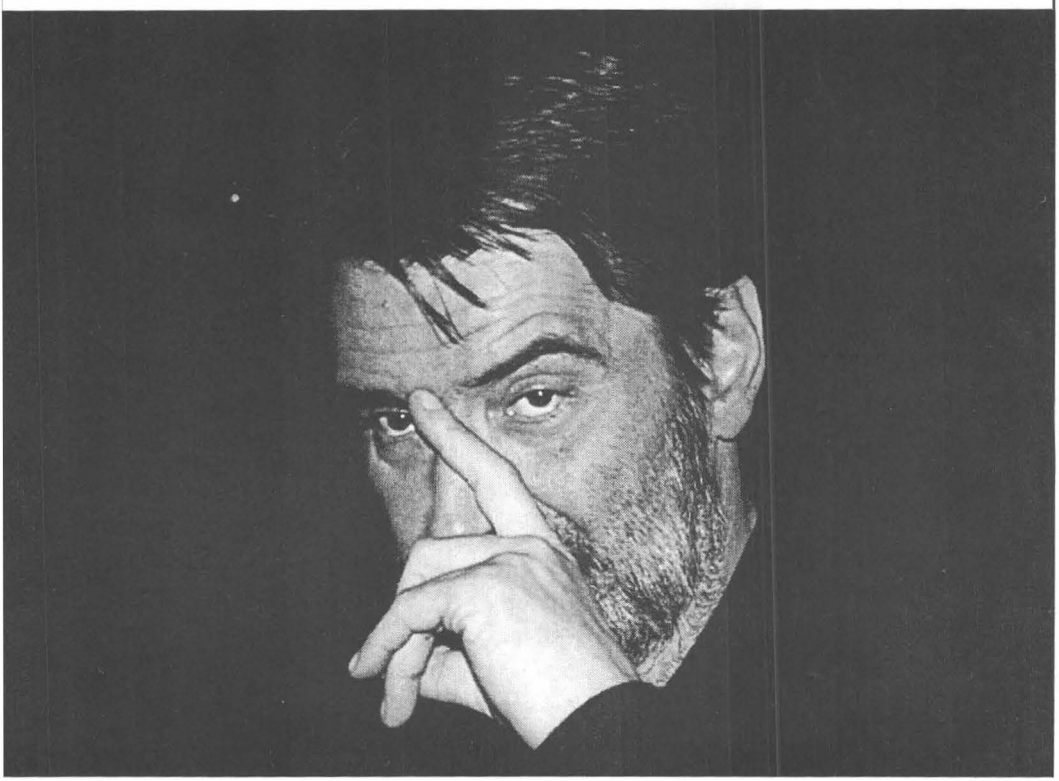
Așadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și
din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei
„TEATRUL AZI“, puteți să vă abonați pentru anul 2004,
la BRD – GSG, Sucursala Triumf, cont 667874160
sau la telefoanele:
326 17 76 (tel./fax) și 0722 455 954 – Florica ICHIM
456 58 78 și 0723 345 032 – Oana BORȘ

VĂ MULȚUMIM!

Conversație în șase acte
cu
TOMPA GÁBOR

Doina Papp

Un destin spulberat
DAN MICU



SUMAR

1 Eugen Ionescu – 10 ani de la dispariție
O nouă traducere în limba română a pieselor sale

4 Eseu
Michel Weiss: *Acest teatru care ne schimbă;*
Adrian Mihalache: *Teatrul politic – de la fondul contestatar la forma revoluționară*

16 Remember
Dan Jitianu: *Cacialmaua;*
Ion Cazaban: *Liviu Ciulei povestindu-și creația*

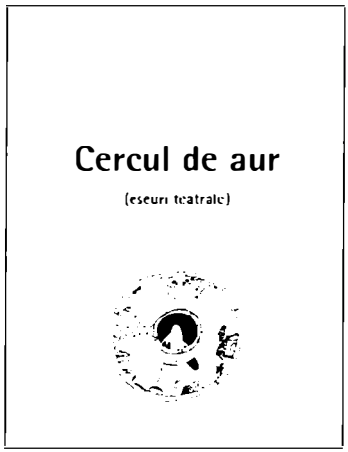
19 Restituiri
B. Fondane
Ion Cazaban: *B. Fondane – de la poemul dramatic la poezia scenică;*
B. Fondane: *Scrisoare deschisă către Antonin Artaud despre Teatrul „Alfred Jarry"*
Gherasim Luca
Ion Cazaban: *Gherasim Luca, suprarealismul și tentația teatrului*

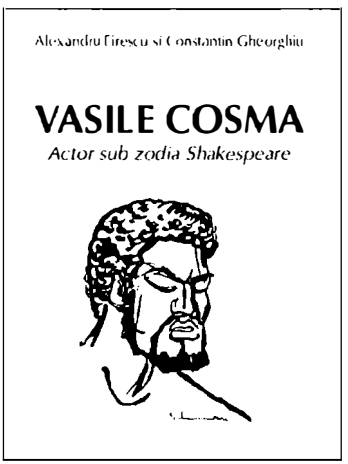
35 Ion Lucian, la aniversare
Ion Lucian: *„Nu pot să-i iert pe cei care pun piedici apostolatului nostru"* – interviu de Oana Borș;
Ion Lucian: *„Nu se poate trăi fără prietenie"*

44 Interviu
Kiss Török Ildikó: *„În centru e actorul..."* – interviu de Elisabeta Pop

47 Spectacole
Ignis sanat de Adrian Mihalache *(Chip de foc* de Marius von Mayenburg – Teatrul Odeon);
Apocalipsa după Mayenburg de Andreea Dumitru *(Chip de foc* de Marius von Mayenburg – Teatrul Odeon);
Pentru cei ce își amintesc de adolescență de Voicu Dan Dragomir *(Chip de foc* de Marius von Mayenburg – Teatrul Odeon);
Rusoaica de Adrian Mihalache *(Sorry* de Aleksandr Galin – Teatrul „L.S. Bulandra");
Emilia Popescu sau Marlene Dietrich de la Teatrul de Comedie de Nicolae Prelipceanu *(Marlene Dietrich* de Pam Gems – Teatrul de Comedie);
Oamenii și umbrele lor de Mircea Ghițulescu *(Mașinăria Cehov* de Matei Vișniec – Teatrul Național „I.L. Caragiale", București);
Cehov era autorul de Oana Borș *(Ursul* de A.P. Cehov – Teatrul „Tony Bulandra", Târgoviște);

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"





Prinse în oglinda propriilor fantasme de Marinela Țepuș *(Trei surori* de A.P. Cehov – Teatrul „Radu Stanca", Sibiu);
Dezordine postmodernă de Marinela Țepuș *(Hothello Latino,* după Shakespeare – Teatrul „Andrei Mureșanu", Sf. Gheorghe);
Departe-s de cei ce trăiesc și de morți, departe de Radu Slobodeanu *(Antigona* de Sofocle – Teatrul „Tamási Áron", Sf. Gheorghe);
Ștefan cel Mare este printre noi de Mircea Ghițulescu *(Apus de soare* de Delavrancea – Teatrul Național „Vasile Alecsandri", Iași);
Comedia sărăciei de Mircea Ghițulescu *(Hoțul cinstit sau Veșnicie provizorie* de Valeriu Butulescu – Teatrul Național, Bălți);
Călăi și victime, împreună de Elisabeta Pop *(Uși închise* de Jean-Paul Sartre – Trupa „Szigligeti", Teatrul de Stat, Oradea);
Valetul de Elisabeta Pop *(Valetul Hypolyt* de Zogan István – Trupa „Szigligeti", Teatrul de Stat, Oradea);
O tragedie americană de Mircea Morariu *(Blestemul muritorilor de foame* de Sam Shepard – Teatrul de Stat din Arad);
A fi sau a nu fi... actor de Alina Mang *(Vreau să fiu actriță!* de Robert Mauro – Teatrul „L.S. Bulandra");
Talent și tinerețe în matineu la TES de Alina Mang *(Destine încrucișate* de Natalie Ester – Teatrul Evreiesc de Stat);
Avatarurile contemporaneității de Cătălina Panaitescu *(Bash. O trilogie contemporană* de Neil LaBute – Teatrul ACT);
Nevoia de Brecht de Mirela Năstăsache *(Viața lui Helge* de Sibylle Berg – Teatrul ACT);
8 femei căutând consacrarea de Mirela Năstăsache *(8 femei* de Robert Thomas – Studioul de teatru Casandra);
Eden sau infern?... de Corina Herghelegiu *(Eden* de Eugen O'Brien – Teatrul „Nottara";
„Sunt legat de țara asta cu un spasm de nebun" de Oana Borș *(Stop the tempo* de Gianina Cărbunariu – Teatrul „Luni" de la „Green Hours");
Clipa cea repede de Ion Cazaban;
Șah-mat cu scaunul de Luminița Vartolomei *(Mefistofele* de Arrigo Boito – Opera Națională din București);
Învățați-mă să joc! de Luminița Vartolomei *(Lăsați-mă să cânt* de Gherase Dendrino – Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian")

Teatrul azi

Revistă de cultură teatrală
nr. 3/2004
Tel./Fax: 326 17 76
ichim@dial.kappa.ro
oanabors@hotmail.com

Redactor șef: FLORICA ICHIM

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL ICHIM
Irina IONESCU
Cătălina PANAITESCU

ISSN 1220-4676

96 Noi în lume
Simona Burtea: *Prin Scandinavia;*
Cătălina Panaitescu: *„Le Funambule" sau atracția scândurii europene*

99 Din lume
Ioana Anghel: *O altfel de memorie; ¡Viva la fiesta teatral más grande del mundo!; Festival alternativ al artelor scenice;*
Irina Ionescu: *Odin, 40 de ani de teatru-laborator;*
Raluca Tulbure: *Un nou muzeu al păpușilor*

105 File de jurnal
Bogdan Ulmu: *D'ale teatrului*

107 Cartea de teatru
Adrian Mihalache: *Întortocheata istorie a teatrului (Carnavalul și ciuma. Poetici teatrale în oglindă* de Anca Măniuțiu);
Constantin Paraschivescu: *Una cosa non solamente mentale (Teatru și povestiri* de Alina Nelega); *Sugestii în cascadă (Teatru* de Petre Barbu;
Mircea Ghițulescu: *Iisus în Apuseni*;
Maria Sârbu: *Rebengiuc și iubirea pentru arta din sine (De-a dreptul Victor Rebengiuc* de Simona Chițan și Mihaela Michailov);
Irina Ionescu: *Nimic din bâlciul cotidian (Jocul nebunilor* de Sorin Crișan);
Ioana Anghel: *O poveste a teatrului românesc (Marioara Voiculescu: Jurnal. Memorii);*
Corina Herghelegiu: *Drama (Revista „Drama"*, nr. 1–4/2003)

120 Calendar teatral

121 Info UNITER

124 Teatrul de Comedie se recomandă

Cop. I: COCA BLOOS în *Ich bin Ophelia* după o nuvelă de Gertrud Füsstenegger. (foto: Florin Biolan).

Cop. II: Spectacol-eveniment: *Electra* după Sofocle și Euripide de Mihai Măniuțiu la Teatrul de Stat din Oradea.
În imagine: Mariana Prisecan și Marian Râlea

Cop. III: LUCIA ȘTEFĂNESCU, IOAN COMAN și CONSTANTIN COJOCARU în *Nevrozele sexuale ale părinților noștri* de Lucas Bärfus la Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești.

Cop. IV: Regizorul CLAUDIU GOGA, directorul Teatrului „Sică Alexandrescu" din Brașov. (foto: Florin Biolan).

Revistă editată de FUNDAȚIA CULTURALĂ „CAMIL PETRESCU" și UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU
Ciprian DUICĂ

TIPAR:
VIZUAL-GRAPH